HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF

8497

Das Wesen der deutschen Romantik

Kritische Studien zu ihrer Geschichte

von

Georg Stefansky

202.20
21. 4. 26

Herausgegeben
mit Unterstützung der Gesellschaft
zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
Stuttgart
1923

Alle Rechte
auch das der Übersetzung in fremde
Sprachen behält sich der Verlag vor

Gedruckt in der
Verlags- und Handelsdruckerei
Hugo Schneider
Stuttgart

Germany

August Sauer

zu Dank

Übersicht des Inhalts

Leitgedanke VII

Erster Abschnitt

Die geschichtlichen Voraussetzungen

1. Einführung in die logische Begriffsbestimmung 3
2. Die Wandlung der religiösen Kulturbestände 16
3. Die Entwicklung des deutschen Nationalgedankens 45
4. Die Naturwissenschaften in ihrer Beziehung zur Literatur an der Wende des 18. Jahrhunderts 66
5. Die Entwicklung der romantischen Denkform 100

Zweiter Abschnitt

Die Grundzüge der romantischen Denkform

1. Allgemeine Wesensbestimmungen 115
2. Die literarkritische Analyse 131
   - Goethe—Winckelmann 131
   - Lavater—Hamann 137
   - Hölderlin—Novalis 146

   - Clemens Brentano, E. T. A. Hoffmann 155
   - Wackenroder, Tieck 159
   - Zacharias Werner, Heinrich v. Kleist 168
   - Adam Müller, Brüder Schlegel 183
3. Die philosophiegeschichtliche Analyse 192
   - Kant 192
   - Fichte 196
   - Hegel 197
   - Schelling 198
   - Schleiermacher 200

Dritter Abschnitt

Ausdruck und Darstellung

1. Die objektiven ästhetischen Kategorien der deutschen Romantik . . 207
   Bodmer und Breitinger, Baumgarten und G. F. Meier,
   Lessing, Herder, Kant 208–213
   Winckelmann 213
   Hamann 216
   Brüder Schlegel 217
   Tieck und Wackenroder 220
   Novalis 224
   Heinrich v. Kleist 225
   Zacharias Werner 226
   Adam Müller 229
   Schelling 231
   Arnim 233
   Schiller und Körner, Wilhelm v. Humboldt, Goethe,
   Hölderlin 234–247
2. Die Darstellungsform der deutschen Romantik 248
3. Das Problem der romantischen Ironie 271
4. Monumentalkunst und intime Malerei in Deutschland um 1800 . . 285
5. Die romantische Tondichtung 298

Nachschrift 309
Literatur-Verzeichnis 311

*

„Leben heißt durch eine geheimnisvolle Kraft eine Gedankenform in einer Masse von Materie, als Gesetz, herrschend erhalten. In der physischen Welt heißt diese Form und dies Gesetz Organisation, in der intellektuellen und moralischen Charakter."

Wilhelm v. Humboldt
Betrachtungen über die Weltgeschichte

Erster Abschnitt

Die geschichtlichen Voraussetzungen

„Der Lauf der Begebenheiten hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht."
Schiller. Werke, Bellermann [2] VII, 268.

1.

Einführung in die logische Begriffsbestimmung

In demselben Jahre, da die Königsberger Universität dem jungen Doktor Kant die venia legendi erteilte und der neue Privatdozent seine ersten philosophischen Vorlesungen im Collegium Albertinum hielt, empfing der Kurfürst von Sachsen durch seinen Minister v. Brühl am ersten Pfingsttage eine gelehrte Schrift, die ihm ein Bibliothekar des Grafen Bünau in Dresden gewidmet hatte. Diese Schrift trug den Titel „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" und war von Johann Joachim Winckelmann verfaßt. Nur eine ganz kleine Auflage von fünfzig Exemplaren hatte der mittellose Sekretär des Grafen auf eigene Kosten in Druck bringen können, nur ein spärliches Bruchstück seines reichen Wissens, nur einen geringen Teil dessen, was seine künftigen Erkenntnisse erschließen sollten, hatte er in den wenigen Quartseiten niedergelegt. Aber schon einige Tage später konnte er tiefbeglückt seinem Freunde schreiben: „Die Schrift hat einen unglaublichen Beifall gefunden und es haben mir große Kenner ... zum Compliment gemacht, daß ich Bahn gebrochen zum guten Geschmack ..."[1]) Für das Titelblatt hatte sein Freund Oeser ein zierliches Kupfer gestochen, das in Anlehnung an die antiken Berichte über das Gemälde des Timanthes das Opfer der Iphigenie darstellt. Wie ein Geheimnis trägt Winckelmann den Gedanken dieses Bildes in sich und wiederholt fragt er in seinen Briefen: „Wie ... kommt das Opfer zu dieser Schrift? Man weiß nicht, warum ich das getan habe ..." Und dann fügt er mit besonderer Betonung hinzu: „ich habe es Seiner Majestät schriftlich erklärt ..." (S. 111). Diese Erklärung ist uns bekannt und enthält für den geschichtlichen Betrachter, der die geistige Entwicklung der folgenden Jahrzehnte überblickt, eine klargeschaute Erkenntnis dessen, was sich mit tausend Kräften vorbereitet: das Bild soll das Symbol des Zurückweichens griechischer

[1]) Johann Winckelmanns sämtliche Werke, herausgegeben von Eiselein, Donaueschingen 1825, X, 114. (Die Zitate sind hier und im folgenden in neuer Rechtschreibung angeführt; die Sperrungen der Vorlagen nur ausnahmsweise beibehalten.)

Kunst vor der höchsten die Schönheit zerstörenden Staffel des Affekts darstellen. Was Winckelmann hier um die Mitte des Jahrhunderts denkt, was er in dem Verhältnis von Schönheit und Leidenschaft ausdrückt, erwerben die folgenden Geschlechterreihen, in dieser Idee steigert und vollendet sich die Kunst zu Goethe und Schiller, bis die Jüngsten des Jahrhunderts einen neuen Sinn in ihr erkennen und mit Heinrich v. Kleist sie überwinden. Aber bis dahin ist noch eine lange Zeit und sie hat viel zu erfüllen, ehe sie sich zu ihrer geistigen Erscheinung verdichten kann. Während Winckelmann in seinem Geiste das neue Deutschland der nächsten Zukunft vorbereitet, rüstet man in Preußen zu einem ernsten Unternehmen und bevor er noch, wenige Monate später, in Rom mit seinen Altertumsstudien begonnen hat, erreichen ihn schon die ersten Nachrichten vom Aufmarsch der preußischen Armee, bald darauf von den ersten Schlachten, die Friedrich II. geschlagen hat und die den Anfang eines großen Krieges in Mitteleuropa bedeuten sollten. Die kriegerischen Ereignisse und ihre Erfüllung im Frieden ließen diesen König zu einer unvergleichbaren Persönlichkeit emporwachsen. Auch er trug, wie Winckelmann, die Geheimnisse einer neuen Zukunft in seine Welt und schöpfte, wie jener, aus seinem reichen idealen Vermögen. Wenn Ranke die Macht des Ehrgeizes für eines der kräftigsten Motive der Weltbewegung hält, so wurzelt der erfolgreiche Ehrgeiz dieses Königs in seiner sonnigen Lebensfreude, in dem Lebensmut des Künstlers, für den freilich der junge Kronprinz nur halbe Talente, der gereifte Mann als König kein Recht mehr hatte. Aber schließlich war es doch der Querpfeifer und Poet, den der alte Friedrich Wilhelm in ihm gehaßt hatte, der den Feldherrn glücklich und den Staatsmann erfolgreich machte. Für die Entfaltung seiner Persönlichkeit gilt, was er für die Entwicklung des Staates in die Worte kleidet, daß der Zustand der Künste und Wissenschaften den Gradmesser für die materielle Kultur bedeute. Einen solchen Staat im kleinen bildet der König selbst und was er nach außen hin dauernd schafft, bespiegelt sich in seinen Liebhabereien und Studien. Es ist keine bloße Episode in seiner Geschichte, wenn er jeden Morgen eine Stunde bei seiner Flöte verträumt oder am Abend mit gleichsinnigen Freunden konzertiert. Wenn die Vorträge seiner Minister mit neuen Sorgen ihm Kopf und Herz schwer gemacht haben, spielt er mit leichten zierlichen Verschen oder poltert mit seinem Groll und Spott durch seine wohlabgezählten Rhythmen

hindurch. Er führt vor seinen erstaunten Landeskindern ein prächtiges Schloß auf, wie es die Könige seines geliebten Frankreichs besaßen und versucht mit dem sächsischen Kurfürsten zu wetteifern, indem er große Sammlungen anlegt und mit weniger Erfolg prunkvolle Aufführungen italienischer Opern veranstaltet. Neben seinem diplomatischen Briefwechsel findet er Zeit zu reger Korrespondenz mit bedeutenden Gelehrten über tiefgründige Fragen der Philosophie. Schließlich stellt er der Welt, die zu ihm emporzublicken beginnt, ein überragendes Genie seiner Zeit als seinen Hofnarren vor, den er nach drei Jahren herzlich gerne entläßt und dessen er sich lange hindurch nur mit dem Bedauern erinnert, daß Danae dem Jupiter einen üppigen Goldregen gekostet hat. So verweben sich bis in die Einzelheiten die Züge des Herrschers mit dem Sinn des Künstlers. Es ist das erstemal in der Geschichte Norddeutschlands, daß eine aufrichtige Kunstfreude, eine innige Teilnahme an schöngeistigem Besitz auch den König und seinen Hof erfüllt und darin äußern sich deutlicher als sonst die stürmischen Lebenskräfte, deren Entwicklung sich ankündigt. Als Voltaire bei seinem königlichen Gastfreund weilte, lernte er einen jungen talentvollen Menschen kennen, den er gelegentlich zu Uebersetzungen heranzog. So wäre beinahe jener König, der die deutsche Literatur gering geschätzt hat, zum persönlichen Vermittler zwischen ihr und der älteren romanischen Kultur des Westens geworden, wenn der junge Lessing nicht bald gedanklich und persönlich mit Voltaire zerfallen wäre. Als der sechsundzwanzigjährige Dichter mit seiner „Miß Sara Sampson" den jubelnden Beifall des Berliner Publikums erwirbt, hat sein künstlerisches Streben bereits eine neue hoffnungsreiche Richtung eingeschlagen und wieder hat das für Deutschland bedeutende Jahr 1755 ein neues Element seiner kulturellen Gesamtheit an die Oberfläche gebracht. Aber die Zeit scheint nahezu unerschöpflich zu sein und während auf den Schlachtfeldern von Hochkirch das junge Preußen um seine äußere Existenz ringt, um die Bedingungen für seine innere Grundlegung, pflegt der junge Kant, der sich erst auf dem Wege zu den überragenden Gipfeln seiner Erkenntnisse befindet, einen freundschaftlichen Briefwechsel mit einem nicht ganz gleichaltrigen Philosophen, der von Geschäften aus London zurückgekehrt ist. Dieser hat hier in den Frühlingsmonaten des Jahres 1758 die Bibel gelesen und eine Offenbarung erlebt. Seine Brust ist voll verworrener, aber glühender Empfindungen, deren Sturm und

Drang bald wachsend in anderen jungen Köpfen den Tempel der Vernunft erschüttert, an dem man eben erst zu bauen begann. Den Magus im Norden nennt ihn Moser. Hamann war ein Priester in der Art, wie es sein Sokrates gewesen ist und die Form seiner Gedanken hat länger hinaus gewirkt, als ihr Inhalt: Zacharias Werner war der letzte, der mit seinem Heiligenschein geliebäugelt hat.

Wir haben hier Dichtung und Philosophie und innerhalb dieser die Kunsttheorie zu einem gemeinsamen Kulturzweige zusammengeschlossen und bei einer möglichst engen zeitlichen Umgrenzung einen Querschnitt hindurchgeführt. Aus seinen allgemeinen Umrissen erkennen wir zunächst, daß sich in ihm die verschiedensten, ja entgegengesetzte Komponenten durchdringen. Während die fridericianische Politik, die selbst aus einer künstlerischen Anlage herausgewachsen ist, die Grundzüge der Aufklärung ins öffentliche und private Leben hineinträgt und junge Dichter für die gleiche Ueberzeugung die Gunst des Publikums gewinnen, sind bereits Männer tätig, von denen der eine das klassische Ideal der Antike mit dem Enthusiasmus des Künstlers in sich birgt und der andere, tief innerlich von dem Geheimnis der Religion berührt, die Visionen eines Sehers erlebt. In dem kurzen Zeitraum von drei bis vier Jahren um die Mitte des 18. Jahrhunderts durchziehen einander noch unbefreit einzelne Gedankenrichtungen, die zu ihrer vollen Selbständigkeit herangewachsen jäh auseinander streben werden. Was hier als ein besonderer Fall erscheint, ist bloß ein zweckmäßiges Beispiel, dessen ständige Wiederholung im Grunde der Geschichte liegt. Wenn nun solche harten Gegensätze nebeneinander bestehen, sind wir dann eigentlich berechtigt, von Einheiten geschichtlicher Epochen zu sprechen, wie wir das literarhistorisch schon durch die Terminologie „Pietismus", „Aufklärung", „Sturm und Drang" usw. ausdrücken? Die geschichtliche Darstellung ist ein Verfahren der Auswahl und Vereinfachung. Seine praktische Berechtigung besteht darin, daß wir 1. die methodische Erfahrung haben, unter gewissen Umständen die Genauigkeit des Vielfältigen in die Klarheit der Vereinheitlichung aufzulösen und daß wir 2. für die Bestimmungen der Auswahl in der Geschichte uns ein ganz bestimmtes, sicheres Größenmaß aneignen können: *hinter den geschichtlichen Ereignissen gibt es meßbare ursächliche Kräfte.* Wir haben oben auf die Anfänge des siebenjährigen Krieges und auf die Zeit seiner Vorbereitung hingewiesen,

die fast mit einem Male und — das ist hervorzuheben — auf den verschiedensten Gebieten ein neues, zum Teil gesteigertes, stetig wachsendes Kräftespiel in Tätigkeit setzt. Ein Volk tritt als Gesamtheit in ein neues Kulturleben ein und geht auch als Gesamtheit durch die Abwandlung seiner einzelnen Phasen hindurch, mit allen seinen verfügbaren Kräften und diese Kräfte durchdringen und durchwirken einander mit ihrer ganzen Lebendigkeit. Darum hat Friedrich der Große die Literatur nur einen Gradmesser nennen dürfen, in dem Sinne, in dem wir von einem gesonderten Kulturzweig sprechen, als einem Teil bloß, einem Gliede einer übergeordneten Gesamtheit. Der Rückschluß vom Einzelnen auf dieses Gesamte ist nicht nur eine Aufhellung seiner ursächlichen Verknüpfung, sondern auch die Bestimmung seiner Eigenheit durch die Erkenntnis seiner Abhängigkeit. Darin liegen die Gründe, weshalb wir die Literatur in ihren Zusammenhängen und Beziehungen zur Kultur im allgemeinen und weiterhin zu den nachbarlichen Kunstzweigen im besonderen zu beleuchten haben.

Wir haben bisher den Begriff der Kultur wiederholt verwenden müssen, ohne uns noch über seine logische Bestimmung klar geworden zu sein. In dem einheitlichen Namen der Kultur[1]) vereinigen sich drei verschiedene Begriffe: der historische, der geschichtsphilosophische und der ethische Kulturbegriff. Der historische Kulturbegriff ist die Grundlage der beiden anderen und seine Erfüllung die Aufgabe der Kulturgeschichte, insofern Kultur den „wirklichen Wertgehalt der historischen Kultursubjekte" bedeutet. Er wird für die Untersuchungen dieses Abschnittes den Ausgangspunkt bilden. Der geschichtsphilosophische Kulturbegriff wird das wesentliche Mittel der Kulturkritik sein, die einzelnen Kulturtatsachen auf ihren vorbildlichen Wertgehalt zu prüfen. Die moderne Philosophie kennt drei Werte, auf die sie alle Bewertung gründet: Sittlichkeit, Wahrheit, Schönheit. Die Vereinigung dieser drei Elemente besteht jedoch nur im idealen Substrat und ist geschichtlich unwirklich; aber es wird für jedes historische Ergebnis möglich sein, dieses zu den Werten des Sittlichen, Wahren und Schönen in Beziehung zu setzen. Damit eröffnet sich die Frage, wie wir uns im folgenden eine Rangordnung dieser Werte zu denken haben. Sollen wir den Wert der Wahrheit zu unserem Maßstab machen, so werden die wissenschaftlichen

[1]) Vgl. zu dem Folgenden G. Radbruch, Ueber den Begriff der Kultur: Logos II, 200 ff.

Errungenschaften in den Vordergrund treten und das Künstlerische und das Religiöse ausgeschaltet bleiben. Die Beziehungen des Sittlichen und des Schönen schließen wieder das Gegenteil ihres Wertinhalts aus. Wollen wir daher ihre unbedingt notwendige Vereinigung in unserem Kulturbegriff erreichen, so müssen wir ihm die theoretische Funktion des Ideals zugrunde halten. Auf die darstellende Ausführung übertragen, heißt das, die Entwicklung der Kultur durch ihre historischen Gegebenheiten hindurch in der Weise verfolgen, daß ihre wechselnden Richtlinien einander scharf entgegentreten. Dies können wir aber nur tun, wenn wir über die systematische Beziehung hinaus, das Wesen und den Inhalt der Kultur als solcher zu erfassen imstande sind.

Die Idee der Kultur besteht nach Simmel[1]) in dem Dualismus des denkenden Menschen zur natürlichen Begebenheit der Welt. In diesem Verhältnis entwickelt der Mensch gewisse Bestrebungen und Interessen, die erst nach ihrer Bedeutung für seine Persönlichkeit zu kulturellen Faktoren werden können, d. h. wir nennen einen Menschen nicht in dem Falle kultiviert, wenn er eine möglichst große Summe von Wissen und Können in sich aufnimmt, sondern wenn er die ihn umgebenden Inhalte mit Auswahl aufnimmt und harmonisch zu sich selbst entfaltet. Diejenigen Inhalte, die er in sich einbezieht, sind stets objektiv geistige Gebilde, denn die menschliche Seele ist im Prozeß der Kultivierung nur die Empfängerin der Strahlen, die sie von außen treffen. Um geistige Gebilde handelt es sich insoferne, als das Ethische und Aesthetische, das Intellektuelle und Religiöse, das Technische und Soziale die Formen darstellen, in denen der Geist gegenständlich geworden ist. Wodurch sind nun diese Gegenstände charakterisiert, was unterscheidet sie, die aus geistigen Gründen zu ihrer Form gekommen sind, wesentlich von jenen anderen, die nicht über das befreiende Vermögen verfügen, den Menschen durch ihren Bezirk hindurch zu sich selbst zu führen? Worin bestehen die Grenzen des geistig Objektiven in seiner kulturellen Bestimmungskraft? Simmel bringt hier das rein sachlich Gegebene, das naturhaft Objektive in Gegensatz: als Beispiel führt er den natürlichen Sonnenaufgang an, der seinen Wert erst im Weiterleben in psychischen Subjekten findet und das Gemälde, das dieses Erlebnis bereits objektiviert hat. Damit sind uns die allgemeinen Grundzüge

[1]) Vgl. dazu Georg Simmel, Der Begriff und die Tragödie der Kultur: Logos II, 1 ff.

deutlich, die das Verhältnis „Mensch : Welt" als Formel für den Begriffsinhalt der Kultur im wesentlichen ausmachen.

Unsere Proportion aber kann nun gewissen Schwankungen in ihren Verhältnismaßen ausgesetzt sein je nach der Wandlung ihrer Faktoren, die beiderseits bis zu gewissen Grenzen fortschreiten kann. Es mag in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit Zeiten gegeben haben, die sich der Kultur gegenüber gleichgültig oder sogar ablehnend verhalten haben. Das könnte auf zwei Gründe zurückgehen und entweder — was der durchaus häufigere Fall war — stand das Kulturinteresse des Menschen auf einem Tiefpunkt, der jede Regsamkeit in dieser Richtung hemmte, oder der kulturelle Sachgehalt entbehrte in dem betreffenden Falle seiner kulturellen Wertkraft. Das ist der Zustand der Unkultiviertheit. Aus ihrer Enge schreitet der Mensch in seiner Entwicklung zu höheren Graden, doch nicht unbeschränkt strebt er weiter. Es gibt nach Simmel „gewisse Formalien und Verfeinerungen des Lebens, wie sie namentlich in überreife und müde gewordene Epochen gehören..." In solchen Zeiten ist die Entwicklung „nur noch eine schematische und nicht mehr imstande, aus dem Sachgehalt von Dingen und Ideen Nahrung und Förderung zu ziehen — wie der erkrankte Körper sich nicht mehr aus den Nahrungsmitteln die Stoffe assimilieren kann, aus denen der gesunde Wachstum und Kräfte gewinnt." Auf diese Weise „entsteht eine Art formal-subjektiver Kultur, ohne innere Verwebung mit dem Sachelement, durch die der Begriff einer konkreten Kultur sich erst erfüllt" (S. 10). Hier ist der Begriff der Dekadenz in seiner äußeren Bestimmtheit entwickelt und was uns zu erwägen übrig bleibt ist nur noch eine Frage, die allerdings ebenso tief in die Geschichte wie in die Philosophie hineinreicht: wie kommt es zur Dekadenz, wo wurzeln ihre kranken Triebkräfte, welche Wege schleichen sie und wie brechen sie in der Entwicklung vor? Da dies aber keine rein theoretische Ueberlegung mehr ist, so bleibt sie unseren späteren Ausführungen vorbehalten.

Wir haben bisher von dem Menschen immer nur als einem allgemeinen Subjekte gehandelt, in der Geschichte aber sprechen wir vom Individuum. In den Beziehungen des Individuums zur Kultur erfährt die Formel des Dualismus eine wesentliche Verwicklung. Der erste Anstoß, den der individuelle Geist nach eigenem inneren Willen den Dingen seines Kulturbereichs erteilt, verliert bei seiner weiteren Entfaltung seine ursprüngliche Triebkraft an die herrschende Dynamik der

unpersönlichen Gebilde. Simmel drückt das so aus: „Wenn gewisse erste Motive des Rechtes, der Kunst, der Sitte geschaffen sind — vielleicht nach unserer eigensten und innerlichsten Spontaneität — so haben wir es gar nicht mehr in der Hand, zu welchen einzelnen Gebilden sie sich entfalten; diese erzeugend oder rezipierend gehen wir vielmehr am Leitfaden einer ideellen Notwendigkeit entlang, die völlig sachlich und um die Forderungen unserer Individualität, so zentral sie seien... unbekümmert ist" (S. 15 f.). Dadurch tritt in dem Verhältnis des Individuums zur Kultur eine Spannung ein, die um so stärker, um so straffer wird, je geschlossener die individuelle Persönlichkeit einerseits und je fester anderseits die Organisation des kulturellen Gefüges ist. Novalis ist nicht die einzige Persönlichkeit um 1800, die diese Tragödie der Kultur in sich erlebt hat. Das Künstlertum aber scheint nur eine feinere oder kompliziertere Abstufung dieses Vorgangs zu bedingen, und das mag letzten Endes auf Fragen der Psychologie zurückgehen, die bisher unentschieden geblieben sind. Setzt sich jede Persönlichkeit mit den geschichtlichen Kulturbeständen auseinander? Findet immer die tiefinnerliche, zentrale Wesenheit des Individuums einen Spannungsausgleich mit der Kulturmasse? Künstler und Denker (Denker freilich nur dann, wenn sie nicht mit dem Gehalt ihrer Gedanken an kulturelle Probleme anknüpfen) können in ihrer festen abgeschlossenen Individualität gegenüber dem Einzelnen des Durchschnittes gerade den Ausdruck ihrer spezifischen Innerlichkeit bis zu gewissem Grade losgelöst halten von dem Gebiete der Kulturdinge. Oder die Frage auf ein Gleichnis übertragen, das Simmel gelegentlich verwendet: Das Individuum mit seinen persönlichen Kräften bildet einen Kreis, die Kulturinhalte mit ihren objektiven Mächten und Werten bilden den zweiten Kreis. In unseren unzähligen Erlebnissen schneiden sich die Kreise. Wann tritt der Fall ein, daß sie sich nur berühren und wann, als höchste Steigerung, fällt auch diese Berührung? Diese Frage von der Loslösung der individuellen schöpferischen Eigenart kann sich natürlich nur auf die wirkenden Kräfte der mehr oder minder großen Begabung beziehen. Wieweit der neben diesen liegende Interessenkreis reicht, ist eine andere Frage, die für jede geistig regsame Persönlichkeit zweifellos zahlreiche Beziehungen aufdecken wird zu den mannigfaltigsten Kulturtatsachen. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, daß dieses untergeordnete Kulturinteresse seine verschieden starken

Rückwirkungen auf das Genie übt, die sich in den Ausdruck seiner urtümlichen Eigenart einweben. Aber die Geschichte wird uns durch Entwicklungen hindurchführen, wo diese Eigenart unberührt, aus sich selbst wirkend, eigenmächtig bleibt. Ein Beispiel von elementarer Größe bietet uns die philosophische Persönlichkeit Kants. Sein fruchtbringendes Erlebnis, seine tiefwurzelnde Ueberzeugung von der „schöpferischen Kraft der Vernunft", die als Ideal über seinem ganzen Lebenswerke schwebt, hat ihre Quelle nur in ihm selbst. Windelband hat diese Auffassung in die schwungvollen Worte gebracht: „In seiner an Umkippungen reichen Entwicklung hat er ohne viel gelehrte Anregungen und Anlehnungen aus eigenstem Grübeln alle philosophischen Standpunkte mit ursprünglicher Genialität durchgemacht, hat Systeme gebaut und wieder eingerissen und wieder gebaut und nicht umsonst hat er die philosophische Begriffsbildung immer wieder an der mathematischen gemessen, der es vergönnt ist, ihre Gegenstände, die Größen, rein aus produktiver Einbildungskraft zu erzeugen. Wenn er dann schließlich dabei geblieben ist, daß auch alle andre Wissenschaft die Welt nur soweit erkennt, als sie daraus ihre eignen Gegenstände nach dem Vernunftgesetz schafft, so war es das große persönliche Erlebnis des Denkerlebens, zu belauschen, wie er aus der eignen Tiefe heraus die Gegenstände bildete — nicht als der Professor Immanuel Kant — eher schon als der seiner vernünftigen Bestimmung bewußte Mensch — zuletzt aber doch als ‚ein denkend Wesen überhaupt'..."[1]) Wir rühren damit an eine der Grundfragen dieses Buches, sie soll und kann hier noch nicht näher betrachtet werden, aber ihre Tiefe wollen wir in unserem theoretischen Umblick zunächst ausmessen und deshalb verweisen wir zu ihrem vorläufigen Abschluß auf Wölfflin, der sie in seinen „kunstgeschichtlichen Grundbegriffen"[2]) gleichfalls gestreift hat: „Wir stoßen hier an das große Problem, ob die Veränderung der Auffassungsformen (das ist zu verallgemeinern!) Folge einer inneren Entwicklung ist, einer gewissermaßen von selber sich vollziehenden Entwicklung im Auffassungsapparat, oder ob es ein Anstoß von außen ist, das andere Interesse, die andere Stellung zur Welt was die Wandlung bedingt..."

[1]) Wilhelm Windelband, Kulturphilosophie und transzendentaler Idealismus: Logos I, 194.

[2]) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 4. Aufl. München 1920, S. 247.

Wir haben uns in unserem bisherigen Gedankengang immer mehr den historischen und somit praktischen Zuständen genähert. Ein letzter Blick erfordert, den Grenzrain abzuschreiten, der zwischen der Theorie und ihrer Wirklichkeit liegt. Was Simmel in dem Dualismus des Menschen zur Welt dargestellt hat, erweitert Oskar Ewald[1]) von dem Standpunkte aus, nicht nur den Ausdruck dieses Verhältnisses, sondern auch seine Art festzustellen. Aus dem Streben nach Macht leitet er den Drang des Menschen zur Kultur ab, eine Macht, die sich in der Ueberwältigung der Natur durch den Menschen glücklich vollendet. Aus diesem feindlichen Kampf gehen zwei Formen der Kultur hervor, eine höhere als Ergebnis des Forschers und eine graduell tiefere als Ergebnis des Technikers, der sich auf die Resultate des Forschers stützen muß. Technik und wissenschaftliche Forschung ergeben aber auch noch nicht in ihrer Summe das, was Kultur im eigentlichen Sinne heißt, sie sind nur eine Ueberwindung des Naturzustandes, ihre der Natur abgerungene Schöpfung ist die Zivilisation. Im Gegensatz dazu ist dann die Kultur das höchste Stadium des Geistes und ihr Wesen, von dieser Seite aus betrachtet, besteht darin, „daß sie den Menschen aus seiner feindseligen Vereinzelung (wieder) befreit und ihn zu einer neuen Einheit mit dem Weltganzen erhebt" (S. 278). Neuerdings hat E. Utitz[2]) den Unterschied zwischen Kultur und Zivilisation dahin formuliert: „Wir unterscheiden... die Güter, die lediglich der Annehmlichkeit und Bequemlichkeit des Lebens frommen (Zivilisation) von solchen, die als Sinngebung des Lebens erscheinen, den eigentlichen Werten (Kultur in engerer Bedeutung)." Ewald sieht schließlich in der Ueberwindung des feindlichen Machtgefühls dem Naturganzen gegenüber den Grundzug des religiösen und erotischen Lebens, des künstlerischen und philosophischen Schaffens und meint, was vom Standpunkt der gesamten Menschheit aus Kultur genannt werden muß, heißt vom Standpunkt des Individuums aus: Genialität. Wir haben dies erwähnt, weil hier die Terminologie, leider nicht mit der nötigen klärenden Schärfe, dazu beiträgt, die oben abgebrochene Frage in günstigem Sinne zu beleuchten. Das Genie gilt bei Ewald als die Ueberwindung der Zwecke, die aus den erfolgreichen Tätigkeiten mit den

[1]) Oskar Ewald, Kultur und Technik: Logos III, 275 ff.

[2]) Emil Utitz, Die Kultur der Gegenwart. In den Grundzügen dargestellt. Stuttgart 1921, S. 4.

Gegenständen der Welt, d. i. der dienstbar gemachten Natur abgeleitet sind. Mit der Macht seines Gefühls hat sich der Künstler im weitesten Sinne (Dichter, Philosoph, Priester, schließlich auch der Liebende) getrennt von der Gewalt des Intellekts (die in Wissenschaft und Technik, Politik und Wirtschaft als Zivilisation herrschend ist). Es genügt uns, daß hier wieder das Problem berührt ist von der Loslösung des Genies durch seine ursprüngliche Eigenart von den äußeren unpersönlichen Kräften. Freilich, es so wie Ewald zu verallgemeinern, verbieten viele Gegenbeweise der Geschichte, die eben nicht immer diesen Weg eingeschlagen hat, was ja unser historisches Problem ausmacht. Ewald kommt von der Forschung der Romantik, deren Ideen ihn persönlich beeinflußt haben.

Die wesentliche Unterscheidung zwischen Mensch und Persönlichkeit in ihren Beziehungen zu den mannigfaltigen Sachgehalten der Kultur zieht noch die weitere Frage nach sich, ob die Geschlechter eine prinzipielle Verschiedenheit in ihrem Verhalten den Kulturtatsachen gegenüber aufweisen. Diese Frage ist für uns insoferne wichtig, als uns aus der literarischen Gruppe der Romantiker nicht nur zahlreiche Frauen durch ihre geistige oder speziell künstlerische Veranlagung entgegentreten, wie Therese Heyne, Caroline und Dorothea Schlegel, Henriette Herz, Rahel Varnhagen, Bettine von Arnim u. a.: sondern weil auch das charakterologische Problem als solches hier in unsere Studien einmündet. Die jüngsten Ergebnisse in dieser Richtung liegen uns von F. Giese[1]) vor, der gefunden hat, daß der romantische Charakter nicht schlechthin „feminin", am allerwenigsten gar anormal sei, sondern eine Zwischenstufe zwischen reiner Weiblichkeit und betonter Männlichkeit darstelle. Diese Umstände führen uns zu der Frage, wie die Frau der Kulturmacht gegenübersteht. Im Anschluß an eine Auseinandersetzung mit Simmel behandelt Marianne Weber in ihrem Aufsatz „Die Frau und die objektive Kultur"[2]), dieses Thema. Sie legt ihre Auffassung in den Grundsatz: „Auch (die Frau) erlebt, so bescheiden sie auch ihre eigenen Kulturleistungen einschätzen mag, neben der Seligkeit des Seins mit voller Intensität eine Werkseligkeit, die ihr beim Zusammenschluß ihres Lebens zu einem sinnvollen Ganzen eine unersetzliche Hilfe sein kann" (S. 358). Die Frau ist also in ihrer persönlichen Gesamtheit nicht ungeteilt, ihre

[1]) F. Giese, Der romantische Charakter 1. Bd.: Die Entwicklung des Androgynen-Problems in der Frühromantik. Langensalza 1919.

[2]) Logos IV, 328 ff.

individuellen Kräfte, die sie einer allgemein menschlichen Bestimmung entgegenbringen kann, sind vermindert um die Zahl derjenigen, die ihrer weiblichen Sonderbestimmung dienen. Während der Mann seine ganze Persönlichkeit den kulturellen Dingen wird zuwenden können, ist der psychische Umfang, in dem die Frau die Kulturwirkungen einbeziehen kann, wesentlich schmäler. Demgegenüber ist bei der Frau eine bedeutendere Tiefenwirkung vorhanden, die eine gefühlsmäßige Inanspruchnahme der kulturellen Motive in unvergleichlich höherem Maße, mit gesteigerter Intensität ermöglicht. Die Romantiker pflegten nach den Theorien Friedrich Schlegels die charakterologische Abstufung dahin zu erklären, daß sie von einer lyrischen Begeisterung des Weibes sprachen, die der Wahrheit des menschlichen Erlebnisses mittels ihres intuitiven Erfassens viel näher komme, als die sogenannte dramatische Veranlagung des Mannes. Die Frau wird also in ihrer Kulturtätigkeit nicht die Gesamtheit der objektiven Kulturbestände erfüllen, sie wird durch diese aber in einer persönlicheren, subjektiv erhöhten Weise hindurchgehen und aus den gefühlsmäßig zu erwerbenden Kulturtatsachen einen inhaltlich und graduell reicheren Komplex einbeziehen als der Mann. Diese Feststellung ist für eine kritische Betrachtung der literargeschichtlichen Zustände am Ende des 18. Jahrhunderts wesentlich. Das Weltbild von Menschen wie Novalis, Schleiermacher, Friedrich Schlegel, vielleicht auch H. v. Kleists und Cl. Brentanos, zweifellos das Hölderlins wird in seinen Grundzügen von der geheimnisvollen, andersgearteten Seele gebildet sein. Und gewisse psychologische Aehnlichkeiten dieser Generation weisen über ihre Grenzen hinaus und zurück bis zu Winckelmann.

Die kulturgeschichtliche Darstellung, zu der wir nun im folgenden gelangen, ist eine Errungenschaft der historischen Studien der Zeit, von der unsere Betrachtung ausgeht. „Die Kulturgeschichte" sagt K. Voßler[1]), „ist ein Kind der Aufklärung." Sie hat die ästhetische Geschichtsauffassung der Renaissance überwunden, die die Zweckhandlungen des Individuums unter die Leitung einer Fortuna, wie Machiavelli sagt, unter die Führung einer unberechenbaren Kraft gestellt hat. Wenn die Renaissance damit gehofft hatte, auf diesem Wege die dogmatische Denkweise des vorangegangenen Mittelalters aufzulösen, so war sie doch lediglich dabei stehen geblieben, mit den Mitteln der ihr eigentümlichen Spekulation die irrationalen Grundlagen zu vergeistigen. Weiter

[1]) Karl Voßler, Kulturgeschichte und Geschichte: Logos III, 199.

kam sie nicht. Erst die Aufklärung hat die Reihe der geschichtlichen Vorgänge, die sich aus den vereinzelten Handlungen des Menschen ergeben, in ein neues Verhältnis zu bringen gesucht zu seinen Lebensbedingungen, Gewohnheiten und Einrichtungen. Freilich blieb die Kulturgeschichte zunächst nur eine Sammlung von Beispielen, die sich aus dem gesetzmäßigen Verlauf der Geschichte mit einem gewissen Eigenwert losgelöst hatten. Es galt für eine derartige geschichtliche Darstellung als Hauptsache, den esprit de l'époque in einheitlicher Linie zu entwickeln, wie dies Voltaire verschiedenfach ausdrückt, und dazu nebenbei die Belege, Paradigmata und Dokumente anzuführen. Allerdings kam man dabei über das Anekdotenhafte kaum hinaus, wie überhaupt dieses ganze Verhältnis zwischen Geschichte als dem Gesetzlichen und der Kulturgeschichte als seinem Einzelfall stark doktrinär ist. Aber die Romantik hat darauf bereits weiterbauen können und ist von da aus bis unmittelbar an die Auffassung herangeschritten, über die wir selbst verfügen. Das historische Individuum als Einzelperson oder Masse geht durch die Entwicklung des Weltgeschehens hindurch, wechselnd in seiner Aktivität und Passivität: das ist Geschichte und Kulturgeschichte zugleich. Die überkommene Denkart hat sich nur noch in dem Rest der welthistorischen Idee erhalten, wie sie Hegel vertritt und auch der ältere Positivismus. Voßler unterscheidet hier nicht weiter und sieht wohl aus Gründen der Systematik darüber hinweg, daß August Comte in dem historischen Leitgedanken auf gleicher Stufe mit Hegel steht. Jedenfalls sind durch den Positivismus später auch diese letzten Schranken gefallen und wir stehen heute auf dem Standpunkt, daß „alle richtig verstandene Geschichte Kulturgeschichte ist, alle Kulturgeschichte reine Geschichte. Es gibt in der Wirklichkeit schlechthin nichts, das... zwischen dem Individuum und der Fortuna, zwischen den Taten des Menschen und seinen Einrichtungen, zwischen seinem Leben und seiner Kultur, zwischen seinem Geist und seiner Natur usw. eine grundsätzliche Trennung in der Geschichtswissenschaft rechtfertigen könnte" (S. 200). Das gilt auch dann, wenn im Uebergang von der allgemeinen Geschichte zur Geistesgeschichte oder einem ihrer besonderen Zweige sich in der aktiven Leistung eines Individuums, oder an dem Ergebnis dieser Aktivität im Laufe einer Epoche erweisen sollte, daß die ursprünglichen Kräfte durch das Gebiet der kulturellen Gegenstände nicht hindurchgegangen sind.

2.

Die Wandlung der religiösen Kulturbestände

Eine sozial-psychologische Untersuchung, die auf die literarischen Verhältnisse in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts hinsteuert, wird bei der französischen Geschichte der Revolutionszeit einsetzen müssen. Man hat bereits wiederholt die Frage aufgeworfen, inwiefern die politischen Zerwürfnisse des revolutionären Frankreich nicht sichtbar in die Ruhe des deutschen Staatenlebens eingeströmt sind. Dieses Problem hat zunächst eine rein historische Seite. Die Ursache der Revolution in Frankreich sind die zerrütteten Grundlagen der inneren Politik, ihr Anlaß die Person eines regierungsunfähigen Königs; beide Umstände greifen ineinander und verstärken sich. „Das Verhängnis Frankreichs war", schreibt Oncken [1]), „daß es in der Epoche, da sein Uebergang zu neuen Zuständen unabweisbar geworden war, von einem Monarchen beherrscht ward, der mit Herz und Seele im alten Frankreich lebte, während dieses nach dem Urteil aller denkenden Köpfe seines Volkes, das Recht aufs Dasein längst verwirkt." Diesen König hatte man allmählich die eigene Schwäche vergessen gelehrt, die ihn beim Antritt seiner Regierungsgeschäfte in ahnender Besorgnis beunruhigt hatte. Zwei Tage nach dem Tode seines Großvaters hatte er von Choisy aus einen Brief geschrieben, der nicht nur seine Hilflosigkeit eingestand, sondern zugleich auch offenbaren sollte, wie seine persönliche Bestimmtheit ganz an seine haltlose Umgebung verloren ging. „Ich bin König", schreibt er, „und dieser Name schließt alle meine Obliegenheiten in sich ein: aber ich bin erst zwanzig Jahre alt und habe nicht alle Kenntnisse die mir nötig sind." Diese Worte waren an den verdienten ehemaligen Marineminister Machault gerichtet, allein eine Tante des jungen Königs wußte mit der Macht ihres herrischen Wesens es durchzusetzen, daß der bereits abgesandte Page zurückgerufen und das königliche Schreiben an den Grafen Maurepas, dem sie geneigt war, bestellt wurde. Das war ein in jeder Beziehung unfähiger, von seiner ehemaligen staatsmännischen Tätigkeit her übelbeleumdeter Greis. Eine Begebenheit ist dies bloß, aber so charakteristisch für die Vorgänge am Hofe der Bourbonen, daß die politische Entwicklung der

---

[1]) Wilhelm Oncken, Das Zeitalter Friedrichs des Großen. Berlin 1882, II, 624.

vorrevolutionären Zeit, namentlich in ihrem Unterschiede Deutschland gegenüber, nicht greller beleuchtet werden kann. Mirabeau hätte mehr solcher „alten Papageien der Regentschaft" in Paris finden können und jedenfalls solche, die noch einflußreicher auf Ludwig XVI. waren, als Maurepas. Die Mißstände des Hofes, die den König nicht nur als staatsmännische Persönlichkeit beeinflußten, vertiefen ihre ungünstige Macht auf dem Wege, auf dem er einer umfassenden Reformidee ausweicht. Sein Verhältnis zu Turgot, seinem neuernannten Finanzminister, ist darum in gewissem Sinne entscheidend, weil es gleich am Anfang dieser Zeit die Entwicklung festlegt, an der die königliche Regierung scheitern muß. Die allmähliche Wandlung dieses Verhältnisses macht es zum erstenmale ganz deutlich, auf welch jähem Wege die Folgezeit herabgleiten wird. Freilich, auch Turgot ist in einem Mißverständnis befangen und nicht ganz schuldlos daran, daß ihm sein König nicht nachgehen kann. Wenn sein neugestaltender Grundgedanke dahin zielt, den Staat der Privilegierten und Intendanten zu einem der Munizipalitäten zu wandeln, so übersieht er ja zunächst, daß diese Neuerung nur über eine gefestigte, den bevorzugten Ständen gegenüber tatmächtige Monarchie führt; er erkennt nicht, daß er hier mit einer imaginären Größe rechnet. Aber er befand sich da sogar in einem Zuge gegen die notwendigen Bedingungen einer Monarchie, wenn er nun auch „alle obrigkeitlichen Aemter ersetzen wollte durch Wahlämter und Provinzen und Gemeinden sich wie Republiken dachte, die ein Bundesstaat unter einem erblichen Präsidenten vereinigte." Und noch etwas kommt hinzu: wie sollten sich diese vielgliedrigen Verwaltungskörper in ihrem Beschlußrecht verhalten zu den vom König ernannten Intendanten mit ihrer Vollzugsmacht? So blieb also ein Teil des noch einzig möglichen Reformplanes stecken in der ungenügenden Durchdringung der Verwaltungsfragen durch Turgot. Der König aber und alle diejenigen, die seine Auffassung bestimmten, sahen gar nicht die Notwendigkeit einer politischen Umbildung, man machte den König glauben, daß gerade das die Grundlage seiner Monarchie sei, was ihr schwärender Krankheitsstoff war und so hielt er jene „Hierarchie der Untertanen", wie er sagte, nämlich die Vorzugsrechte des Adels und des Klerus vor dem dritten Stande für eine aufbauende Kraft seines Staates. In diesem verhängnisvollen Irrtum hatte er schon in seinem ersten Regierungsjahre mit jener historischen Thronsitzung vom 12. November 1774 das

alte Parlament wiederhergestellt und von da aus schlichen endlich alle die tiefwirkenden Fehlgriffe in seine weiteren Maßnahmen. Es gibt keine Rechtfertigung, nur ein geschichtliches Verständnis für diejenigen, die sich auf dem Boden dieser Anschauungen bewegten. „Das alte Regime bildete mit all seinem historischen Glauben und Aberglauben, Recht und Unrecht, Sinn und Unsinn eine abgeschlossene Welt für sich. Die Besonderheit seiner altherkömmlichen Zustände und Ueberlieferungen entsprach bei denen, die darin aufgewachsen waren, eine besondere Art zu urteilen und zu folgern, zu denken und zu sprechen. Wer darin lebte mit Kopf und Herz, der hatte für eine andere Sprache, als die dieser Begriffswelt entsprang, überhaupt kein Verständnis. Wer sich aber einmal davon losgerissen, der verurteilte es auch ohne Gnade und Erbarmen." Bald nach ihren ersten Mißerfolgen trat die französische Regierung doch an gewisse Reformversuche heran; aber das geschah schon unter dem wachsenden Zwange der Umstände. Nun stieß man allerdings auf den Widerstand der bevorzugten Stände, deren Geschlossenheit man selbst begünstigt hatte und zwischen dem Volk, dessen Groll bereits hörbar wurde, und dem König mit seinen guten Absichten standen trennend die Klassen des Adels und der Geistlichkeit. Während sich nun auf der einen Seite die ganze Kraft der Nation entwickelt, gefördert von hochstrebendem Ehrgeiz und völkisch gesundem Lebensgefühle, steht auf der anderen Seite die Krone und erreicht nicht mehr über den Zwiespalt der reaktionären Mächte hinweg den notwendigen Willen der nationalen Bestimmung. Zusammenfassend definieren wir: Die französische Revolution stellt als politisch-historische Erscheinung den Zerfall einer Staatsform dar, die — aus irgend welchen Gründen — zu eng geworden ist für die tätige Lebensäußerung dessen, was wir „Kulturnation" nennen.

In der Zeit, da in Frankreich die Revolution sich vorbereitete und bald darauf stürmisch vollzog, blieb in Deutschland die Entwicklung im allgemeinen in ihrer ebenmäßigen Ruhe. Wir kennen wohl gewisse Zeichen der Rückwirkung, die von den französischen Zuständen hervorgerufen sind; in der Erscheinung des gesellschaftlichen Gegensatzes werden sie deutlich. Auf der einen Seite steht die gebildete Welt, die sich zu ihren Idealen gerufen sieht, auf der anderen Seite die Masse, die unteren Volksschichten, die sich in ihren Instinkten berührt fühlen. Für jene ist eine Ode Klopstocks bezeichnend, die für Deutschland eine

ähnliche Entfesselung der Kräfte herbeisehnt, die Frankreich beneidet, weil dessen Geist die völkische Sehnsucht beflügle:

„Ach du warest es nicht, mein Vaterland, das der Freiheit
Gipfel erstieg, Beispiel strahlte den Völkern umher:
Frankreich wars! Du labtest dich nicht an der frohsten der Ehren,
Bracheſt den heiligen Zweig dieser Unsterblichkeit nicht!"

(„Sie, und nicht Wir!").

Klopstock zur Seite stand ein Kreis von Persönlichkeiten mehr oder minder großen Einflusses, die ganz den revolutionären Idealen hingegeben waren; da sind vor allem die Stolberge zu nennen, die Frau des Reimarus, der Redakteur Hennings u. a. Man feierte ganz besonders laut in Hamburg die Erfolge des Revolutionskampfes, nicht minder lebhafte Szenen ereigneten sich in Straßburg, wohin sich eine größere Zahl französischer Emigranten zurückgezogen hatte und wiederholt kam es zwischen diesen und schwäbischen Studenten zu Zusammenstößen. Aber auch in anderen Städten, in Tübingen, Mainz, Jena hielt die Studentenschaft die Partei der Revolutionäre und man will selbst in Berlin vornehme Frauen mit der Trikolore geschmückt auf der Straße gesehen haben. Ueber die Wallungen des Gefühls kam freilich niemand in den intellektuellen Kreisen hinaus. Treitschke sagt treffend: „diese Begeisterung der deutschen gebildeten Welt für das revolutionäre Frankreich war und blieb rein theoretisch".[1]) Erhaben über diesen Enthusiasmus stand Kant auf der Seite der Revolution. Er erblickt in ihr ein sichtbares Zeichen für die Weiterentwicklung der Menschheit und sieht in ihrem stürmischen Verlangen nach vernunftgemäßen Grundlagen der Staatsform eine sichere Verheißung dafür, daß das angestrebte Ziel erreicht werde, wenn vielleicht auch nicht in der unmittelbaren Zukunft. Als die Ideale der begeisterten Deutschen durch die Gewalttaten, in denen sich die französische Revolution zu verbluten schien, immer mehr zusammenfielen, da wurden die politischen Freiheitsrufe immer vereinzelter, es wurde allmählich stiller und, wieder Klopstock voran, beklagte man bestürzt und enttäuscht diese unerwarteten und unerwünschten Erfolge. „Der deutsche Schwärmer kehrte sich weinend ab von den Barbaren, die ihm sein Heiligtum geschändet." Aber

[1]) Heinrich v. Treitschke, Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1879, I, 116.

schon vorher hatten Männer wie Goethe den politischen Strömungen ferngestanden und Schiller trug sich sogar mit dem Gedanken einer öffentlichen Verteidigungsschrift Ludwigs XVI.; die Aeußerungen der deutschen Romantiker dürfen wir allerdings hier nicht anführen, da ihr literarisches Auftreten erst in eine Zeit fällt, die auf die wirren Ereignisse bereits zurückblickte und nicht mehr unter deren unmittelbarem Einflusse stand. Jene gebildeten Klassen schließlich, die neben den Dichtern und Philosophen und deutlicher als die Studenten in ihrem jugendlichen Drang hätten zu Worte kommen müssen, hielten sich meist aus praktischen Gründen der Revolutionsidee fern. Die fürstliche und städtische Beamtenschaft war in den Grundzügen ihres Berufes mit der bestehenden Staatsform verknüpft, die Geistlichkeit zog sich mit wenigen Ausnahmen vor dem religionsfeindlichen Wesen der Revolution zurück, nur unter den Gelehrten, namentlich den Professoren an den Universitäten fanden sich Persönlichkeiten, die für die Neuerungen eintraten; unter diesen sind die bedeutendsten etwa Wedekind, Böhmer und Forster.

Diese theoretische Form des Revolutionslärms fand ihren Widerhall in vereinzelten Ausschreitungen des Pöbels, über die innerhalb der ganzen neunziger Jahre aus verschiedenen Städten berichtet wird. Dies gilt namentlich für die Frankreich benachbarten Rheinlande und für Schwaben, wo freilich die innere Politik arg zerrüttet war. Ein eindringliches Beispiel dafür bieten die Vorgänge in Pirmasens, einer kleinen Residenzstadt in der Grafschaft Lichtenberg am Rhein, wo in den achtziger Jahren Landgraf Ludwig IX. eine Wirtschaft führte, die ihn noch mehr als zum würdigen Namensvetter jenes größeren Residenten in den Tuilerien machte. Zwischen Soldatenspielerei und Maitressenliebe gröbster Form überließ er seine Regierungsgeschäfte buchstäblich einem Dorfschneider, der seine angeborene Findigkeit mit einer auf seiner Wanderschaft erprobten Verschlagenheit weniger zugunsten des Landes als seines eigenen Vorteils nutzte. Aber nicht nur in diesen moralisch und finanziell erschütterten Kleinstaaten kam es zu verschiedenen Auflehnungen gegen die Staatsgewalt, sondern selbst in Norddeutschland, wo die Bevölkerung politisch reifer und reger, aber auch durchaus zufrieden war, kam es zu vereinzelten Ausschreitungen. Wir lesen jedoch in allen diesen Berichten bloß von mehr oder minder großen Ruhestörungen durch den Straßenpöbel, die nicht erst durch das größere Vorbild in Frankreich hätten entzündet werden müssen. Hervorgerufen

durch die französischen Vorgänge, sind sie in keiner Weise eine Uebertragung, ein Weitergreifen dieser auf das deutsche Gebiet.

Die Revolution in Frankreich hat somit keine direkten Folgen für Deutschland. Trotz einer gewissen Geneigtheit in den führenden geistigen Kreisen und einer leicht reizbaren Stimmung der Massen bleiben die deutschen Staaten von einer politischen Gährung unberührt. Wo sind nun dafür die Gründe zu suchen, warum und wodurch kommt es zu keiner deutschen Revolution?

Aus dem historischen Umblick, den wir hier entworfen haben, geht zunächst dreierlei hervor: Wenn die Ursache der französischen Revolution in erster Linie in dem Auseinanderweichen der völkischen Entwicklung und der höfischen Politik lag, so hatte Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts gar keinen einheitlichen nationalen Boden. In einer deutschen Flugschrift aus dem Jahre 1791 heißt es: „Wir haben ebensoviele Nationen, ein ebenso vielfaches und verschiedenes Nationalinteresse, ebenso verschiedene Beschwerden als wir Fürsten haben. Der deutsche Bürger und Landmann hat kein Paris, keinen gemeinschaftlichen Mittelpunkt seiner Macht, seiner Beschwerden und seiner Wünsche, kein gemeinschaftliches Band noch Ziel; der Schwabe und Sachse kennen sich nicht, sie haben nichts als die Sprache miteinander gemein..." Der deutsche Partikularismus war in diesem Falle gleichsam ein Schutzwall gegen die revolutionären Einströmungen aus Frankreich. Jedoch nicht nur das. Selbst wenn man sich eine deutsche Revolution in glücklichem Verlauf und mit erwünschtem Ergebnis vorgestellt hätte, wie hätte man die ganze Summe der deutschen Kleinstaaten zu einer nationalen Republik zusammenschließen können, wie sie die revolutionäre Verfassung Frankreichs vorbildlich machte. In Wielands „Neuem teutschen Merkur" heißt es in einer Nummer des Jahrgangs 1794: „Frankreich wird in allen Erschütterungen und Verwirrungen zusammengehalten durch den festen Willen der großen Mehrheit, Eine Nation zu bleiben: Deutschland würde unter ähnlichen Umständen zersplittern und die Beute des Auslands werden..." Es ist ferner wichtig, daß die revolutionäre Stimmung in Deutschland wesentlich aus dem gebildeten Mittelstand hervorging. Dieser „war, als die Revolution ausbrach, in vollem Emporstreben als hauptsächlicher Träger der Aufklärung, wie sich dieselbe seit der Mitte des Jahrhunderts ausgebildet hatte; er befand sich in gereizter Stimmung gegen den Vorrang des Adels

und in scharfem Ankämpfen gegen fürstliche Willkür und Ungebühr. So brachte er denn auch der französischen Revolution, in welcher man die politische Blüte der Aufklärung aufbrechen zu sehen erwartete, die liebevollste Aufmerksamkeit und das eifrigste Streben nach vollem Verständnis entgegen."[1]) Aus diesen Kreisen sahen wir oben die Schriftsteller und Gelehrten hervorgehen, die in schwungvoller Begeisterung, aber selten über diese hinaus tatsächlich ihren Wünschen Ausdruck gaben. Ihr Vorgehen war damit erschöpft, obgleich das Wichtigste in ihrem Sinne gewesen wäre, eine Brücke zu schlagen zu den schlummernden Kräften der Masse. Sie jedoch blieben in ihrem Bildungskreis isoliert, die Massen schritten an ihnen vorüber und zersplitterten in kläglichen Ausbrüchen ihres Instinktes ihre wesentliche Bestimmung vor allem für kleinliche und naheliegende Zwecke. Das dritte Ergebnis, das wir aus unserem geschichtlichen Entwurf ableiten können, ist ein gegensätzliches Entwicklungsbild der Verfassungsform, das einen bedeutenden Unterschied zwischen den französischen und deutschen Verhältnissen ausmacht. Wenn wir in der Zeit nach dem siebenjährigen Kriege Preußen als den repräsentativen deutschen Teilstaat ansprechen, was wir neben anderen Gründen schon vom literarischen Standpunkt aus tun müssen, da der wichtigste Teil der romantischen Literatur sich auf diesem Boden entfaltet, so erkennen wir nicht nur einen an sich wichtigen, sondern auch für die Revolutionsjahre maßgebenden Unterschied gegenüber Frankreich in dem verfassungsgemäßen Verhältnis der Stände zur Krone. In Preußen „gab es keinen Adel, der wie in Frankreich in Recht, Verwaltung und Waffenführung den Staat durchsetzte und den Willen der Krone lähmte, und noch weniger eine Kirche, die wie die französische sich neben der Monarchie als eine geschlossene Korporation, höher und heiliger noch an Alter und Würde als jene, aufstellte und sich zwischen sie und das Herz des Volkes drängte. Beide Stände waren der Krone der Hohenzollern längst unterworfen..."[2]) Was wir oben als Grundelement in unsere Definition der französischen Revolution aufnehmen mußten, die Hemmung der kulturell-nationalen Lebenskräfte durch die überkommene Staatsform, sehen wir hier für den deutschen Staat von vornherein ausgeschaltet.

[1]) Woldemar Wenck, Deutschland vor hundert Jahren. Leipzig 1890, II, 75.

[2]) Max Lenz, Geschichte der königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Halle a. S. 1910, I, 12.

Als Georg Forster in den „Friedenspräliminarien" Deutschland davor warnen wollte, die Revolution in Frankreich als voranschreitendes Beispiel anzusehen, glaubte er diese politische Ansicht, die er nicht genug oft äußern konnte, am besten mit einer vergleichenden Geschichtsbetrachtung bekräftigen zu können, die darauf hinwies, daß jedes Volk oder jeder Staat eine Krise in seiner Entwicklung durchmache, für die es keine Wiederholung gibt. Deutschlands revolutionärer Führer habe Luther geheißen und seine Tat war die Reformation. Es sollte dies gewiß kein Vergleich der französischen Vorgänge mit den Ereignissen des 16. Jahrhunderts in Deutschland sein, aber mit Scharfblick erkennt hier Forster Zusammenhänge, die von großer Bedeutung sind. Die Aehnlichkeit der Bedingungen, die das Zeitalter der Aufklärung dem der Reformation nahebringt, ist in neuerer Zeit immer stärker hervorgetreten. So vergleicht W. Dilthey[1]) die revolutionären Ideen in der Aehnlichkeit ihrer geschichtlichen Auswirkung: „...so wenig als die Ideen der französischen Aufklärung die Revolution hervorgebracht haben, sind durch Luthers und Zwinglis Predigt und Schriften die Bauernkriege und die täuferischen Aufstände herbeigeführt worden. In dem einen wie in dem anderen Falle war es ein unerträglicher Druck, der die revolutionären Kräfte entband. Aber in jedem der beiden Fälle haben die neuen Ideen der Bewegung ein höheres Recht mitgeteilt und ihr die Bahn gewiesen. In dem ersteren Falle überwog in der Bewegung der Kampf um die geistige Selbständigkeit, welche die Laien gegen die geistliche Klasse führten. In dem anderen Falle überwog der Kampf um die politische Freiheit, welchen das Volk gegen die Fürsten und den Adel führte..." Jedoch neben und über die Aehnlichkeit der historischen Merkzeichen tritt das Vereinigende ihres kulturellen Gepräges. Als gesellschaftliche Umbildung stellt die Reformation eine Durchdringung der sozialen Ordnung mit der Werkgläubigkeit der Religion dar. Luther war davon ausgegangen, daß das sittlich-religiöse Erlebnis mit seinen Möglichkeiten der Erfahrung das Dunkel unseres Verhältnisses zum Unsichtbaren erhelle. Den religiösen Glauben hatte er zu einem inneren Vorgang erhoben und aus ihm die persönliche Freiheit des gläubigen Menschen abgeleitet, der von ihr beflügelt die Weihe des Priesters im Herzen trage und mit allen Christenmenschen teile. Sowie nun die

[1]) Wilhelm Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert: Gesammelte Schriften II, 71.

Gesundheit des ganzen Körpers in der Wirksamkeit seiner Gliedmaßen bestehe, so äußere sich der Gehalt des Glaubens in seinen sichtbaren Werken. Von da aus entwickeln sich die neuen soziologischen Anschauungen der Reformation und ihrer Folgezeit. Ihre Neuerung bricht mit der mittelalterlichen Unterscheidung von einem weltlichen und geistlichen Reich, wie es vergleichend Luthers fundamentaler Satz ausspricht: „Christus hat nicht zwei noch zweierlei Art Körper, einen weltlich, den andern geistlich. Ein Haupt ist er, und Einen Körper hat er." Nicht die Werktätigkeit in kirchlichem Dienste soll den Sinn des christlichen Glaubens erschöpfen, sondern jede soziale Handlung, jede Förderung der gesellschaftlichen Interessen im Staate geschieht im Geiste der Religion. Alle sozialen Schichten sind gleichmäßig an diesem Werke beteiligt, gleichwertig in ihrem weltlichen oder geistlichen Gepräge. Die einzige übergeordnete Macht ist die Staatsgewalt. Mit diesem Gedankengang verknüpft sich nun eine ganze Reihe organisatorischer Maßnahmen, die ein völkischer Wille beseelt und deren Ziel neben der sittlichen Stärkung der Nation vor allem ihre kirchliche und — was sich damals in gewissem Sinne damit deckte — ihre finanzielle und wirtschaftliche Selbständigkeit ist. Mit dem Jahre 1520 hat Deutschland seine neue Geschichte begonnen und die Grundzüge ihrer Entwicklung hat ihr Luther vorgeschrieben in dem ersten deutsch abgefaßten Elementarbuch der modernen Soziologie: „An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung." Die geistreiche Frau von Staël[1]) hatte die Weite dieser historischen Vorgänge noch nicht umspannen können, aber sie wußte bereits ganz genau, Deutschlands „Einfluß auf das denkende Europa beginnt mit der Reformation".

Die soziale Revolution des 16. Jahrhunderts sehen wir dicht umsponnen von einem vielfach veräßelten Flechtwerk religiös-ethischer Gedanken, die wir im Verlauf dieses Buches werden verfolgen können bis hinauf zu der spekulativen oder transzendentalen Theologie Kants und Schleiermachers. Da aber „alle lebendige Religiosität nach psychologischem Gesetz die Neigung hat, den ganzen Umkreis geistiger Betätigung in ihren Bereich zu ziehen und ihren eigentümlichen Werten und Forderungen zu unterwerfen"[2]), sind wir dadurch vor das Problem

[1]) Frau von Staël, Ueber Deutschland. Reclam II, 320.

[2]) Rudolf Unger, Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Jena 1911, I, 27.

gestellt, inwiefern eine allgemeine Umstellung der gesamten Kulturbestände durch die Reformation angebahnt ist. Es dürfte freilich eine nicht ganz genaue Einschätzung sein, wenn man die Religion als kulturelle Erscheinung zu einer kulturellen Bedingung erhebt, die potentiell über die Reihe der übrigen Kulturglieder zu stehen kommt. Wenn, wie Dilthey[1]) bemerkt, „neue aktive Willenskräfte, soweit wir sehen, immer in Verbindung mit den Ideen über das Unsichtbare entstanden sind", so bedeutet das noch keine bestimmende Abhängigkeit dieser Willenskräfte von den betreffenden Ideen über das Unsichtbare. Vielleicht eine gesteigerte Wechselbeziehung: dies wird klar, wenn wir den ganzen kulturellen Bereich einschließlich seiner nur zivilisatorischen Güter in zwei inhaltlich verwandte Gruppen teilen und innerhalb einer jeden der beiden Gruppen den Kulturfaktor zu bestimmen versuchen, der in den restlichen Gruppengliedern wesentlich enthalten ist. Wir kommen dann zu folgenden zwei Reihen:

Religion (im engeren Sinne)	Wissenschaft (im engeren Sinne)
Sitte	Technik
Philosophie	Wirtschaft
Kunst	Politik

In der Reihenfolge einer jeden der beiden Gruppen, zwischen denen keine Parallele bestehen soll, ist eine graduelle Wechselbeziehung beobachtet. Je weiter die einzelnen Glieder jeder Reihe von dem ersten entfernt sind, desto loser ist ihre Gemeinschaft mit diesem. Der dem religiösen Bedürfnis kulturell nächste Faktor ist die im und durch den göttlichen Kultus bestimmte Sitte, die vielfach nichts anderes als eine aus den religiösen Anschauungen abgeleitete Form des religiösen Inhaltes bedeutet. Weiter ist der Abstand zwischen Philosophie und Religion, die beide, worauf wir später zurückkommen, nur das Ziel ihrer Entwicklung gemeinsam haben, deren Wege aber verschieden und deren Ausgangspunkte mit gewissen Ausnahmen entgegengesetzt sind. Die Kunst, die hier als vorläufiger Sammelbegriff ein kompliziertes System einschließen muß, hat im allgemeinen nur einen formalen Schönheitszug mit der Religion als Kultur, eine geistige Identität mit ihr durch die Verwandtschaft von Phantasie und Gläubigkeit gemein; das sind bereits, trotz ihrer für gewisse Epochen geschichtlichen Bedeutung, Beziehungen zweiten Grades. Aber in allen Gliedern dieser ersten Reihe

[1]) Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften II, 54.

ist das religiöse Element als kultureller Bestand mit eingeschlossen, so daß wir diese ganze Gruppe als den „religiösen Kulturkreis“ ansprechen dürfen; deshalb haben wir auch innerhalb seines Umfanges die Religion als „im engeren Sinne“ bezeichnet, weil sie an jener Stelle nur den zum Ausdruck gelangten besonderen Kulturbestand darstellt. Demgegenüber steht unsere zweite Reihe, der „wissenschaftliche Kulturkreis“, der in der Geschichte des Menschen als sogenannte Zivilisation erscheint. An erster Stelle: die Wissenschaft im engeren Sinne, was nur abkürzen soll den kollektiven Begriff der mannigfaltigen, sämtlichen Zivilisationsbestrebungen einbezogenen theoretischen Voraussetzungen, insoferne Zivilisation als „Streben nach Macht über die Natur“[1]) definiert werden kann. Mit diesen theoretischen Voraussetzungen stehen in engster Beziehung die technischen Wissenschaften und deren Nebenzweige, für die eine Loslösung von jenen in den allermeisten Fällen kaum denkbar ist, in der relativ schwächsten Beziehung die Tätigkeit im Staatshaushalt, in unserem Schema kurzweg Politik genannt, deren theoretische Vorschule erst allmählich ausgebaut wird. Zwischen Technik und Politik haben wir den Zweig der wirtschaftlichen Tätigkeiten eingeschaltet, dessen theoretische Bedingungen am klarsten in der wissenschaftlichen Nationalökonomie ausgesprochen sind.

Aus dieser kurzen Ueberlegung, die wir hier einschalten mußten, geht hervor, daß die Religion als einbezogene Kulturmacht auf gleicher Höhe steht mit der wissenschaftlichen Theorie als zivilisatorischer Richtungskraft. Ebenso wie die wissenschaftliche Theorie einen wirkenden Einfluß übt auf die technischen Errungenschaften, die persönliche oder staatliche Oekonomie und die politischen Vorgänge, ebensolche Beziehungen hat die Religion zu den Sitten mit den aus diesen abgeleiteten Zweckbestimmungen der Moral und des Rechtes, zur Philosophie und zu den Künsten, die wir im gewöhnlichen Sprachgebrauch als Musik, bildende Kunst und Dichtung bezeichnen. Diese Beziehungen aber sind durchaus keine entwicklungsmäßige Abhängigkeit, es ist geschichtlich sogar nachweisbar, daß eine rückwirkende Aeußerung stattfindet. Also: es kann in keinem Falle im „religiösen Kulturkreis“ eine Wertbeziehung etwa des zweiten bis vierten Elementes auf den Kulturfaktor unserer ersten Stelle stattfinden, es ist aber dieser Kulturfaktor in

[1]) Oskar Ewald, Kultur und Technik: Logos III, 275.

fallendem Verhältnis einbezogen in die drei übrigen Kulturelemente in derselben Weise wie diese jederzeit auf jenen zurückwirken können, wofür zahlreiche historische Beispiele zur Verfügung ständen. Die Arithmetik kennt zwei wesentlich verschiedene Maßverhältnisse, die sie „größtes gemeinschaftliches Maß" und „kleinstes gemeinschaftliches Vielfache" benennt. Auch die kulturellen Faktoren sind arithmetische Zahlen der Geschichte und der religiöse Faktor ihr größtes gemeinschaftliches Maß; zum „Vielfachen" vergrößert würfe er die Reihe aus ihrem notwendigen Verhältnis.

Mit dieser Auffassung rückt nun auch die kulturgeschichtliche Bedeutung der deutschen Reformation als einer ursprünglich religiösen bzw. theologischen Erneuerung in besonderes Licht. Um die Tiefe ihrer ideellen Folgen auszumessen, versuchen wir nun die Reihe der bedeutenden Wandlungen zu überblicken, die sie in der politischen Geschichte und im völkischen Bildungsstand, in der allgemeinen deutschen Geisteskultur schuf. Mit einer politisch-kritischen Betrachtung wollen wir beginnen und behalten im weiteren vorzüglich die nördlichen und östlichen Landschaften im Auge, da diese gerade um 1800 als das Gebiet der sogenannten Neustämme ihre kulturelle Hochblüte erleben. Andere Gegenden werden wir gelegentlich zum Vergleich heranziehen, wodurch wir uns stets den Ausblick auf die allgemeinen Verhältnisse wahren können.[1])

Mit der Reformation beginnt die Entwicklung des Kirchenwesens, die die rechtliche Auflösung der Kirche in das System des Staates vollzieht. Die Reformatoren selbst haben zwar keinen unmittelbaren Anteil an diesem Werke, aber noch im 16. Jahrhundert wird es begonnen, und ehe Friedrich der Große den Thron besteigt, ist es so gut wie vollendet. Das kurfürstliche Haus von Brandenburg war mit Joachim II. zum evangelischen Glauben übergetreten. Die Kirchenverordnung vom Jahre 1540 setzte das besondere brandenburgische Bekenntnis fest, das der Kurfürst in seiner Macht als Oberbischof vor allem seinen politischen Erwägungen unterzuordnen bestrebt war. Er hatte im Einverständnis mit Luther und anderen evangelischen Theologen nur gewisse Grundsätze der lutherischen Lehre übernehmen können, da er auf den Kaiser und das Reich Rücksicht zu nehmen hatte; so blieb vor allem der Kultus

[1]) Wir brauchen wohl nicht erst ausdrücklich hinzuzufügen, daß an dieser Stelle keine erschöpfende Geschichtsdarstellung angestrebt ist; wir wollen bloß der allgemeinen Geschichte die für unsere Fragen wesentlichen Züge entnehmen.

seiner neuen Kirche vorläufig noch katholisch. Eine strengere Festlegung der Normen erfolgt erst durch eine neue Kirchenordnung in den siebziger Jahren; die Folge davon war eine zunehmende Stärkung der orthodoxen Gesinnungen und eine wesentliche Steigerung der intoleranten Denkart, die ihren sichtbaren Ausdruck im Jus reformandi gewann. Eine Erweiterung der landesherrlichen Macht war aber in diesen Kirchenverordnungen neben der Uebertragung der oberbischöflichen Amtsgewalt noch dadurch gegeben, daß sie den Fürsten in seinen kirchlichen Bestimmungen von einer Rücksichtnahme auf den Willen seiner Stände befreiten. In dem Entwurf zu einer Visitations- und Konsistorialordnung aus dem Jahre 1561 heißt es, „daß der Kurfürst bei der Aufrichtung geistlicher Ordnungen nicht verbunden sei, der Landschaft Bewilligung dazu zu requirieren und zu erfordern". Durch eine derartige Entwicklung der Verhältnisse hatte sich die Bedeutung der politischen Macht somit nach zwei Seiten hin gesteigert: 1. war gleichzeitig mit einer Verengerung der kirchlichen Einflußsphäre die oberbischöfliche Würde und Gewalt in die Hände des Landesherrn gelangt und 2. hatte sich dieser einer Umspannung seiner neu erworbenen Rechte durch die Stände, die ihn dabei freilich unterstützt hatten, erfolgreich entzogen; was später dem Adel an Zugeständnissen etwa gemacht werden mußte, war im allgemeinen von geringer Tragweite. Dieses System, das im 16. Jahrhundert seine Grundzüge erhielt und bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in Kraft war, hatte einerseits die Trennung der Kirche vom Staate[1]) im Sinne der lutherischen Reformation durchgesetzt, anderseits beide Machtkreise unbeschränkt wiedervereinigt in der Person des weltlichen Fürsten. So wird schon in dieser Zeit die Religion, wenn auch noch in anderem Geiste als hundert Jahre später „die erste und vornehmste politische Angelegenheit"[2]). Die juristische Theorie nennt diese Kirchenverfassung den „Episkopalismus"; denn „der tatsächliche Ausgangspunkt der Reformation, das Recht und die Pflicht der

[1]) Es handelt sich hier natürlich um keine Trennung der Kirche vom Staat im Sinne des modernen Liberalismus. Was Luther in dieser Hinsicht ausführen will, wird aus der Wortbedeutung seines Begriffes „Kirche" klar. Diese ist für ihn in geistiger Hinsicht eine Gemeinschaft der Heiligen, als äußere Erscheinung die in vielfache Staaten und Völker gegliederte Gesamtheit der Christenheit. Der Begriff der Kirche hat hier also noch gar nichts von seinem neueren staatsrechtlichen Inhalt an sich.

[2]) Otto Hintze, Historische und politische Aufsätze (Deutsche Bücherei), III, 120.

christlichen Obrigkeit zum Schutz und zur Beförderung des Evangeliums und zum Erlaß der darauf gerichteten Ordnung trat zurück vor der kanonistischen Doktrin, die das landesherrliche Kirchenregiment auf das Jus episcopale gründete und den Landesherrn als den Summus episcopus seiner Landeskirche betrachtete" (S. 126).

Die rechtliche Grundlage des Episkopalsystems bildete die Voraussetzung, daß Fürst und Volk gleicher Konfession seien. Mit der Entwicklung seiner politischen Bedeutung hatte Brandenburg bis zum Westfälischen Frieden aber bereits drei Konfessionen einheitlich zu umschließen und der Kurfürst über alle die Kirchengewalt auszuüben. Das mußte notwendig zur Aufhebung des alten Systems und zu einer Erneuerung führen, die sich noch vor dem Beginn des 18. Jahrhunderts vollzog. Und hier geht nun das nordöstliche Deutschland nicht mehr in einer Sonderentwicklung weiter, auch in den übrigen Landschaften drängen die verschiedensten Mißstände zur Umbildung und bedeutende Persönlichkeiten in den einzelnen Gebieten vertreten deren Gedanken. Der Erweiterung der landesherrlichen Macht ging eine bedeutende Schmälerung der geistlichen Gewalt zur Seite; nicht so sehr infolge der Entäußerung ihrer Rechte an den Fürsten, als vielmehr durch ihre innere Spaltung. Die protestantische Kirche war bald nach ihrer Begründung in einen lutherischen und reformierten Religionsteil zerfallen, deren Parteigänger sich aufs heftigste befehdeten. Aus diesen Gegensätzen erfolgten in Ländern, wo verschiedene Konfessionen einander begegneten, unentwegt Uebergriffe des Klerus gegen Andersgläubige, die sich bis zu Akten brutaler Unduldsamkeit steigern konnten. Die empörte Bevölkerung, bereits leise berührt von den freien Ansichten, die aus Holland und England einzuströmen begannen, mußte wiederholt Schutz suchen bei den Fürsten und ihren juristischen Räten; diesen gelang es meistens, die Kirchenverfolgungen einzudämmen. Diese Zustände führten aber nun zu immer häufigeren Spannungen zwischen der Kirche und der weltlichen Macht, die, von ihren bedrängten Untertanen angerufen, Einfluß zu üben begann auf einem ihr rechtlich nicht offenen Gebiet. Für die protestantischen Geistlichen war der Augenblick, der zur Entscheidung drängte, der denkbar ungünstigste. Eine Reihe von Sekten hatte sich zu bilden begonnen und eine allzu mächtige religiöse Partei stand in blühender Entfaltung; beide in dem Lager ihrer Gegner. Die Sache der Fürsten vertraten hervorragende Männer. An ihrer Spitze:

Pufendorf, Christ. Thomasius, Böhmer u. a. Noch ungünstiger mochte sich die Lage für den protestantischen Klerus gestalten, als innerhalb seiner selbst Persönlichkeiten gegen ihn auftraten, wie z. B. der Tübinger Theologe Pfaff. Unter diesen Umständen war es eigentlich zu erwarten gewesen, daß die weltliche Partei siegreich bestehen würde. Aus der Verfassung des sogenannten Territorialsystems wird die Niederlage der klerikalen Gruppe deutlich. Dieses System führt seinen Namen davon, „daß es im Umfang des ganzen Staatsgebiets, des gesamtstaatlichen Territoriums, dem Landesherrn kraft seiner Hoheitsrechte die Aufsicht über alle Religionsgemeinschaften zuwies" (S. 131). Seine Grundgedanken sind in nicht unbedeutenden Schriften seiner Vorkämpfer, die wir oben nannten, niedergelegt. Erwähnt sei nur die für die Verfassung Preußens wesentliche Schrift Pufendorfs „Ueber das Verhältnis der christlichen Religion zum Staate" (De habitu religionis ad vitam civilem 1687). Soweit bereits die Zugeständnisse der neuen Theorien zugunsten der landesherrlichen Macht gingen, die tatsächliche Ausübung überholte sie dennoch sehr weit, sodaß wir die Geschichte hier gar nicht mit ihren Begriffen vergleichen dürfen, wenn wir schlechthin von einem territorialistischen System sprechen. Es stellt praktisch dar „die Verbindung der äußeren Kirchenhoheit und des inneren Kirchenregiments oder kurzweg die Regierung der Kirche durch den Staat..." (S. 132). Während es der Kirche in jahrzehntelangen Bestrebungen und unter der ehrlichen Mitwirkung hervorragender Männer wie Leibnitz, Calixt, Molanus u. a. nicht gelingen konnte, eine Union ihrer untereinander zerfallenen Parteien zustande zu bringen, griff schließlich im 18. Jahrhundert der fürstliche Absolutismus nach den großen Erfolgen in seiner weltlichen Tätigkeit mit strenger, schlichtender Hand auch in die zerrütteten Verhältnisse auf religiösem und theologischem Gebiet ein und Friedrich II. konnte in der Ueberschätzung seiner Macht nicht weitergehen, als wenn er daran dachte, alle Geistlichen in eine einheitliche Uniform zu kleiden. In seiner Amtstätigkeit auf geistlichem Gebiet vereinigte er nicht nur seine territorialistische Rechtsgewalt mit dem alten Jus episcopale, sondern erweiterte dieses zu einem Jus papale. Als sich einmal das Magdeburgische Konsistorium in einer Heiratsfrage zwischen Oheim und Nichte an ihn wandte, schrieb er die Randbemerkung auf das Aktenstück: „Ich als Vicarius Jesu Christi und Erzbischof von Magdeburg befehle, daß

sie ehelich zusammengegeben werden." In den religiösen Indifferentismus Friedrichs des Großen münden die letzten Wellen der Reformationsbewegung ein, deren religiöser Inhalt inzwischen durch den Geist der Aufklärung hindurchgegangen ist.

Während uns aus diesem rechtsgeschichtlichen Entwicklungsbild mehr die formale Abwandlung der Reformtendenzen klar wird, können wir nun beim Uebergang von der politischen zur kulturnationalen Betrachtung den Einflüssen folgen, die Deutschlands allgemeine geistige Kultur in der Zeit von Luther bis Kant empfängt. Jedes dieser drei Jahrhunderte wechselt in seiner wesentlichen Aeußerung, erhebt neue Begriffe zu neuen Werten und bricht mit den alten und ihren Folgen. Wir werden demnach drei große Epochen unterscheiden, die untereinander durch das Ziel oder vielmehr den Inhalt ihrer Bestrebungen ebenso eng zusammenhängen, wie sie sich durch deren Form oder Auffassung schroff voneinander scheiden. Die Reformationszeit ist geistig erfüllt von dem Problem des innerlich bedingten Glaubens als einer kritisch nicht erfaßbaren Erfahrungstatsache. „Der religiöse Prozeß ist (für diese Zeit) in seinem Kern ein Unsichtbares, dem Verstande ganz Unzugängliches: der Glaube. Die Gegenwart des göttlichen Wortes in der gläubigen Seele ist eine unzerlegbare Erfahrung, deren Kennzeichen die Zuversicht auf Gott ist".[1]) Von diesem Gedanken aus entwickelt sich der moderne Idealismus Luthers, der mit der Enge des überkommenen Dogmas und der regimentalen Aeußerlichkeit der Kirche bricht, hier ist der Ausgangspunkt für sein Lebensideal, das er mit dem von ihm abgelehnten religiös universalistischen Theismus der Humanisten teilt und hier verbindet ihn endlich ein Punkt der Gemeinsamkeit mit Zwingli, der über diese Grundsätze hinaus zu einem klassischen Pantheismus fortschreitet. Aber auch die revolutionäre Gegenbewegung im 16. Jahrhundert sprießt zum Teil aus diesem Boden auf, wie sie sich in der vom Auslande genährten Skepsis dem Dogma gegenüber äußert und die an Namen geknüpft ist, wie Karlstadt, den eifersüchtigen Gegner Luthers, Münzer, einen anarchistischen Mystiker, Schwenckfeld und Servedes, Campanus, Hubmaier und Hetzer. Die von Zwingli ausgehende reformatorische Gegenströmung gehört natürlich nicht in diesen Zusammenhang und wird erst weiter unten von uns berührt. Aber Hans Denck und vor allem Sebastian Franck ist es, der

[1]) W. Dilthey, Ges. Schriften II, 59.

zuerst den Grundsatz, daß der Glaubensprozeß in seiner Verinnerlichung der Mittelpunkt der menschlichen Seele sei, zur Methode seiner wissenschaftlichen Geschichtsforschung erhebt. Ist somit das 16. Jahrhundert ursprünglich von dem Problem des Glaubensvorgangs bestimmt, so bildet den Mittelpunkt des 17. Jahrhunderts die Kritik. Am 21. Juni 1646 ist in Leipzig Gottfried Wilhelm Leibnitz geboren worden; die Anschauungswelt des gesamten Jahrhunderts offenbart sich in seinem schöpferischen Vertreter. „Die Schärfe der Begriffsbildung (in ihrer Lehrauffassung und Lehrtradition) und die Festigkeit ihrer Verkettung war für die Zeit der um ihre Existenz kämpfenden evangelischen Kirche zu Schutz und Trutz ebenso notwendig, als die Präzision der Analyse dieser Begriffe... Das 17. Jahrhundert legte im Gegensatz zur Reformationszeit den Hauptton auf die Erzeugung der Gewißheit von der Wahrheit der Lehre.“[1]) Ueberall dort in der Geschichte, wo die Spekulation an die zeitlich bedingten Grenzen der Vernunft gelangt, lösen sich mystische Bestrebungen los: so treten als Gegenerscheinung des kritischen Lehrbegriffs im 17. Jahrhundert der „mystische Separatismus“ eines Johannes Arndt auf, die pantheistische Mystik eines Weigel und Böhme und nicht zuletzt die pietistische Kirche Speners, die freilich in anderer als rein geistiger Hinsicht größere Bedeutung erlangt. Unmittelbar am Anfang des nächsten Jahrhunderts verfaßt Leibnitz seine „Nouveaux essais sur l'entendement humain“. So vorbestimmt das 17. Jahrhundert die Folgezeit in ihren wesentlichen Richtungen; ja der Intellektualismus des Leibnitz ist schließlich eine Voraussetzung geworden für das System Hegels. Das 18. Jahrhundert aber ist erfüllt von den gegensätzlichen Strömungen des Pietismus und der Aufklärung, wir würden richtiger sagen müssen, der gefühlsmäßigen und der vernunftgemäßen Denkweise. Denn der sogenannte Pietismus erlebt nach dem siebenjährigen Kriege eine — natürlich den gewandelten Umständen eingefügte — Erneuerung. Aber es ist bestimmend für ihr ganzes Wesen und Schicksal, daß diese Erneuerung der religiösen Vertiefung zusammenfällt mit dem zeitlichen Abschluß jener drei Jahrhunderte, die das ganze religiöse Bedürfnis der nationalen Gesamtheit betätigt, wenn auch geschichtlich nicht aufgezehrt haben. Die deutsche Romantik kam um ein Jahrhundert zu spät, wenn die eifrige Religiosität

[1]) Berthold Haendcke, Deutsche Kultur im Zeitalter des 30jährigen Krieges. Leipzig 1906, S. 433.

in ihren Anfängen hätte mehr als kultivierte, verfeinerte Aesthetik sein sollen. Die deutsche Aufklärung, mit ihren Wurzeln fest verankert in den letzten Bestrebungen des 17. Jahrhunderts, hat den Bildungsgang der Nation neu und endgültig gerichtet, der wissenschaftliche Kulturkreis der nächsten Zukunft drängte sich bereits unabänderlich in die Geschichte und wenn die Flamme des religiösen Gewissens gerade um die Jahrhundertwende noch einmal aufflackerte, so hatten sie Dichter erregt, lyrisch begeisterte Philosophen waren ihre Hüter und kritische Köpfe untersuchten sie auf ihre chemischen Elemente; für das Volk aber konnte sie ihre segenspendende Wärme erst aufbringen, als die ideale Gesinnung in ihrer wirklichen Tiefe erweckt wurde. In einer früheren Zeit hätte Wöllners Religionsedikt einen Sturm aufgewühlt; jetzt brachte es ein paar geläufige Federn in Schwung, unter deren Ausführungen die des kronprinzlichen Hofmeisters Svarez die politisch wertvollste, die des Hofpredigers Sack die aufrichtigste war. Schon im Jahre 1783 schrieb Wieland über diese Zustände an Archenholz: „A propos de philosophie, was für Wirkungen tut die sonderbare Wochenschrift, die zu Halle unter dem Namen der „Briefe über die Bibel im Volkston" (von Bahrdt) seit vorigem Jahre öffentlich herauskommt, unter den Weltleuten und unter der Klerisei? So viel ich sehen kann, keine, und dies ist gleichwohl seltsam genug. Jene scheinen sich um Religion gar nichts mehr zu bekümmern, und diese endlich einzusehen, daß das Sicherste für sie ist, dergleichen Phänomena zu ignorieren, und ihren Weg fort zu gehen, gerade als ob gar nichts dergleichen in der Welt geschehe. Vor 50 Jahren würde ein solches Buch einen Lärm gemacht haben, als ob der Himmel den Einsturz drohe." (Morgenblatt 1828, 359). Wir dürfen natürlich nicht übersehen, daß noch immer theologische Streitfragen oder ähnliche Erscheinungen oftmals weite Kreise bewegen, aber da läuft es stets auf politische oder gesellschaftliche Interessen hinaus. Zur Zeit Friedrich Wilhelms I. hatte man überall und nur von Militär gesprochen; nun hatte man eben das Thema seiner Unterhaltung gewechselt. Die geschiedte Dorothea Schlegel hatte dies richtig erfaßt, wenn sie Ende 1799 aus Jena an Schleiermacher schrieb: „Das Christentum ist hier à l'ordre du jour", er hätte ihr das gleiche aus seinen Berliner Kreisen entgegnen können. Wissenschaftlich klar, gewissermaßen in seiner literarhistorischen Bedeutung erkennt diesen Sachverhalt als erster Josef Frhr. v. Eichendorff; dort, wo er über die ideale

Auffassung der Religion bei den Frühromantikern spricht, sagt er: „Freilich aber äußerte sich dieses Bestreben (nämlich als Ritter des Christentums wider den herrschenden Rationalismus zu Felde zu ziehen) zunächst, da die Jünger ihre Milch an einer ganz andern Brust getrunken und in einer andern Luft aufgewachsen waren, als ein unsicheres Suchen und Herumtappen einer sich selbst kaum verständlichen Sehnsucht. Die Poesie hatte sie vor die Türen der katholischen Kirche, vor das in Waldesdickicht versteckte und längst vergessene Heiligtum hingeführt; kein Wunder daher, wenn sie ihre Aufgabe, die zur guten Hälfte eine ethische war, vorzüglich als eine aesthetische nahmen ..."[1]) Und nun kommt das merkwürdigste an dem Ganzen: dieses innerlich unbegründete, ja bis zu gewissem Grade unwahre Religionsgefühl, diese auf bloßes ästhetisches Formbewußtsein gestellte Innerlichkeit ist eine der mächtigsten Triebkräfte der jungen dichterischen Generation. Wie hätte sich ein Friedrich Schlegel oder Novalis, wie hätte sich der junge Clemens Brentano darüber gefreut, wenn sie gewußt hätten, daß das gesteigerte Gefühlsleben, das sie alle mit Weh und Lust erfüllte, aus einer poetischen Illusion hervorgegangen war; sie hätten das als ein geschichtliches Beispiel für ihre romantische Ironie angesehen. Die ursächlichen Kräfte geistiger Strömungen gehen durch die geschichtlichen Kulturbestände hindurch; werden sie auf diesem Wege in ihrer Kraftrichtung gebrochen, d. h. begegnen sie in den mannigfaltigen Kulturtatsachen keiner Möglichkeit einer historischen Erfüllung, so ist dies das meßbar deutliche Zeichen einer abwärtsgleitenden Entwicklung. Verfall ist der geschichtlich bedingte Gegensatz zwischen der Entwicklungsrichtung der gegebenen Kulturinhalte und der Kraftrichtung der neu eintretenden Kulturmächte. Beim entwicklungsgemäßen Aufstieg ist dieser Gegensatz nur ein scheinbarer, indem die äußere Erscheinung, aber nicht der Inhalt der bestehenden Kulturdinge den auftretenden Kulturkräften entgegengerichtet ist. Das uns jetzt nächstliegende Beispiel ist die Reformation in ihrer geistigen Bedeutung. Sie ist nicht das Werk eines plötzlich erscheinenden Einzelnen, wenn auch dieser Einzelne den verhältnismäßig größten Anteil an ihr hat, sondern sie ist eine notwendige Folge der politischen Lage Deutschlands im 15. und 16. Jahrhundert. Die

[1]) Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland. Leipzig 1847, S. 31.

religiöse Strömung aber unmittelbar an der Wende des 18. Jahrhunderts ist unbegründet in dem Wesen ihrer Zeit, in dem für sie gegenwärtigen Charakter ihrer engeren Landschaft und prinzipiell nicht zurückzuführen auf ausländischen Einfluß. Das bedeutet: eine wesentliche Triebkraft der deutschen Literatur um 1800 drängt zum Verfall; findet sie nachbarliche Komponenten, so stehen wir bei der Romantik vor einer literarischen Epoche, die man Dekadenz nennt. Gleich hier sei gesagt, daß Dekadenz oder Verfall in kulturkritischem Sinne keine Bewertung nach gut oder schlecht, schön oder unschön usw. bedeutet. Wir könnten vergleichend die hellenische Literatur heranziehen und in der Euripideischen Dichtung ähnlich niedertreibende Kräfte aufdecken; aber niedertreibend in entwicklungsgeschichtlicher, jedoch durchaus nicht wertbeziehender Hinsicht. Wenn nun der religiöse Gehalt der deutschen Frühromantik in der gleichzeitigen Geschichte ihres Volkes keine Bedingung findet, woher leitet er sich dann sonst ab? Handelt es sich hier vielleicht um ein charakterologisches Problem? Wir brauchen das geschichtliche Bild nur um wenige Jahrzehnte zurückzuverlegen und wir sehen bereits deutlich die Fäden dieser verspätet auftretenden Erscheinung geschichtlich verknüpft und befestigt; fast gleichzeitig mit Lessing wird Hamann geboren, während Nicolai geschäftig mit seinen Plänen umgeht, wirkt der schöpferische Geist Herders — die Aufklärung ist also durchzogen von dem feinen Gespinnst religiöser Empfindungen, die unmittelbar auf den Pietismus im Anfang des Jahrhunderts (als hervorragendste Erscheinung dieser Art) zurückgehen. Deshalb werden wir uns gleich im nächsten Abschnitte fragen: wo und mit wem beginnt denn eigentlich die künstlerische Auffassungsform der deutschen Romantik sichtbar zu werden?

Die allgemeinen Züge unseres eben entworfenen Bildes von der religiös-geistigen Wandlung in Deutschland bedürfen nur noch einer geringen Ergänzung durch die geschichtlichen Einzelheiten. Diese sollen uns vor allem der Frage näher bringen, wieso um die Mitte des 18. Jahrhunderts und weit darüber hinaus jene Strömung der Aufklärung mächtig wurde, in der das tief religiöse Bedürfnis des deutschen Volkes zu verkümmern schien, in der einem seiner vornehmsten Vertreter das Christentum zu einer bloß historischen Notwendigkeit verblaßte, die eine glückliche Entwicklung zu überwinden hatte. Mit einem Worte: wie ist der Uebergang zu deuten von Spener über Lessing

zu Novalis und Z. Werner? Wir stellen unsere Antwort der Begründung voraus: der gefühlswahre Anteil des Volkes an seinen ideellen, im gleichen Sinne also religiösen Aufgaben, war im 16. und noch stärker im 17. Jahrhundert vielfach zu einer nur persönlich bestimmten Teilnahme an religiöser Politik, Kirchenfehde und Parteienkampf abgewendet worden. Die ideale Seite, die auch an diesen Erscheinungen zu finden ist, konnte keiner Empfänglichkeit begegnen zu einer Zeit, da das Volk kulturell noch nicht erwacht war und infolgedessen mußten die vielen inneren Bedürfnisse, mit denen jedes Volk in jede geschichtliche Epoche tritt, unerfüllt bleiben. Der Pietismus, nicht eine Erfindung Spenerś oder seiner Freunde, sondern ein geschichtliches Ergebnis, vermag alle die gesunden, völkisch-frommen Empfindungen aufzunehmen und zu betätigen. Die Kräfte, die in ihm nicht rege werden, die aus der Masse der Stämme in ihn nicht einfließen, wachsen aus dem 17. Jahrhundert hinüber in die Folgezeit, in der sie sich zu seinem Gegensatz, der Aufklärung, entwickeln. Ueber diese hinweg sahen wir bereits die feinen Fäden des Pietismus zur literarischen Hochblüte Deutschlands gesponnen, die sich aber erst allmählich und langsam von den Einflüssen der Aufklärung befreit. Das gilt nicht nur für die Frühromantik: Fichte ist das deutlichste Beispiel dafür. Tief greifen in den kulturellen Ausdruck der nachreformatorischen Zeit die Gegensätze des Katholizismus und Protestantismus ein. Diese Kluft war um so verhängnisvoller, als der katholischen Kirche, die ihre einträchtige Geschlossenheit mit einem patriarchalischen Alter vereinte, eine innerlich selbst uneinige Konfession gegenüberstand. Daraus zog die römische Kirche zunächst den Vorteil, daß sich mit ihrem Ansehen die Zahl ihrer Gläubigen vermehrte; im Jahre 1629 sollen allein in der Münchner Jesuitenkirche 111 000 Personen die Kommunion empfangen haben. Dann aber scheiterten wieder eben daran ihre Bemühungen um eine Union, die sie stets mit allen Kräften zu fördern strebte. Was in Frankreich ein Bossuet vergeblich versuchte, mißlang in gleicher Weise den vielseitigen Unternehmungen des spanischen Franziskaners Rojas de Spinola, der vom österreichischen Hof ausgesandt war. Wenn auf protestantischer Seite Männer wie Leibnitz, Calixt, Molanus u. a. für das Unionswerk tätig eintraten, so mußten auch sie bald die Vergeblichkeit ihrer Bemühungen erkennen, die vielfach ihre eigene Partei erschwerte. In straffer Organisation erhielt die römische Propaganda

auch ein Werbeheer, das ebenso in Deutschland, wie in Frankreich, Spanien und Italien verbreitet war. Wenn die Jesuiten einerseits mit unsachlichen Argumenten ihre Zwecke erreichen konnten, wie dies namentlich in aristokratischen Kreisen häufig geschah, wie es aber auch sonst bisweilen von ihnen geübt wurde z. B. Winckelmann gegenüber, so sprach anderseits für ihre Erfolge die richtige Vorstellung von dem altehrwürdigen, unzerspaltenen Kirchenglauben, der in dieser haltlosen Zeit ehrenfeste Männer wie Angelus Silesius oder Spangenberg gewann. Im allgemeinen waren an derartigen Vorgängen die Massen des Volkes weniger beteiligt; tiefer mußten sie die konfessionellen Fehden in der Gestalt der persönlichen Verfolgungen treffen: davon zeugen die Ereignisse besonders in Salzburg und der Pfalz, in Württemberg und im Hohenlohischen, dafür sprechen noch deutlicher die Folgen der Unduldsamkeit, wie sie sich im engeren Umfang der Städte wiederholten, besonders etwa in Frankfurt a. M. Jedenfalls aber noch bedeutsamer zehrte an den völkischen Kulturkräften die Zerklüftung, die auf dem gemeinsamen Boden der protestantischen Kirche bereits seit dem 16. Jahrhundert zersetzend wirkte. Es war jene Zeit unmittelbar nach dem Tridentiner Konzil gewesen, auf dem der gefährdete Katholizismus neue innere Festigung gesucht und auch glücklich gefunden hatte, als die protestantische Konfession gleichfalls ein Konkordienwerk in Angriff nahm, das die bereits drohende Zersplitterung in ihren religiösen Bestrebungen hintanhalten sollte. Zehn Jahre genügten kaum, um die Verhandlungen zu beenden und schließlich gingen in zwei feindliche Lager getrennt die Lutheraner und Reformierten auseinander. Der wesentliche Grund der Spaltung bestand in der Steigerung der hierarchischen Macht wie man sie in engster Anlehnung an die Lehre Luthers ausgebaut hatte: zwischen Gott und den Gläubigen war als unbedingte Vermittlerin die Kirche gestellt mit der ganzen Kraft ihrer Forderungen und Rechte an den einzelnen. Auf dieser Grundlage erhob sich die gesamte Konkordienformel: man verdammte die Ansicht der Reformierten und Melanchthonianer, die die sittliche Handlung und Gesinnung des Menschen unerläßlich für seine Seligkeit erklärten, indem man ausdrücklich in der Konkordienformel VII, Affirmat. 10. bestimmte: „daß wir der Aneignung des Verdienstes Christi im wahrhaftigen Glauben versichert werden durch das Sakrament". Strebte der Satz von der sittlichen Verfassung des Menschen dessen Unabhängigkeit von der

Kirche an, so war hier aller Glauben in die Betätigung der kirchlichen Gnadenmittel verlegt. Die politischen Folgen dieses Zwistes erfuhr das deutsche Volk im dreißigjährigen Kriege; sein hemmender Druck fesselte vielfach die Tätigkeit des einzelnen und bedrohte seinen nachbarlichen Frieden. Die Gegensätze der Glaubensparteien äußerten sich auf der Kanzel und in Flugschriften, in Gesprächen und in Briefen und eine starke Teilnahme des Volkes entwickelte sich in dieser Richtung. In Bremen, Kassel, Wittenberg kamen die verschiedengläubigen Parteien zu stürmischen Auseinandersetzungen. In Frankfurt wogte die Erregung noch über das ganze 18. Jahrhundert hin. Und Hamburg war es, von wo aus der orthodoxe Pastor Goeze in jenen theologischen Kampf gegen Lessing trat, der an den Fragmenten des Reimarus sich seine neue Vernunftreligion zu begründen im Begriffe war. Königsberg aber schien sich bereits zu rüsten, die Geburtsstätte eines neuen Geistes zu werden: schon 1707 vereinigten sich hier die Geistlichen beider Konfessionen bei der Austeilung des Abendmahles.

Die natürliche Erregung, die sich infolge der konfessionellen Zerwürfnisse an vielen Orten dem Volke mitteilte, steigerte sich in einzelnen, vielleicht besonders reizbaren Personen zu einer dem Mystischen ähnlichen Schwärmerei und Begeisterung, die wir schon im Deutschland des 17. Jahrhunderts beobachten können. Wir dürfen freilich nicht wie es noch Biedermann tut, hierher ohne sinnfällige Einschränkung Persönlichkeiten wie Valentin Weigel und Jakob Böhme rechnen und ähnliche Parteigänger in England, Frankreich und den Niederlanden zum Vergleiche heranführen, da völkerpsychologisch die Mystik nur von ihrer formalen Seite beleuchtet werden kann. Auch die Pietisten in ihrer parteilichen Geschlossenheit darf man hier nicht anführen, da sie eine gesellschaftliche Sonderung darstellen, die mit den Ausnahmen der religiösen Schwärmer und Verzückten nur den Schein ihres Inhaltes gemeinsam hat. Aber diese sogenannten Mystiker sind, wie gesagt, ein Erkennungsmittel für die bedeutende Tiefe der religiösen Teilnahmsfähigkeit, die am Anfang des 18. Jahrhunderts zweifellos ihren Höhepunkt erreicht. So fand man im September 1738 an der lutherischen Hauptkirche und dem katholischen Kapuzinerkloster in Frankfurt zwei wahrscheinlich von einem Handwerker geschriebene Zettel, die das Volk zu gewalttätiger Bereitschaft gegen „die irrige Sekte (oder sogenannte Biatisten)“ aufrief, was der Rat mit entsprechenden Warnungen noch

zu verhindern vermochte. Merkwürdiger ist ein anderer Fall, der sich zwanzig Jahre später in Frankfurt zutrug. Ein religiöser Schwärmer hatte mit einer aufrührerischen Druckschrift die ganze Stadt in Erregung versetzt, die seine politischen Einwürfe noch verstärkten. Dieser Mann, ein Posamentierer von Beruf, war um so sonderlicher, als er sich bei der gerichtlichen Verhandlung als einer jener begeisterten Verehrer Friedrichs II. bekannte, die damals in Frankfurt sehr zahlreich waren. In diesem Zusammenhange muß auch jene Gruppe der Inspirierten genannt werden, die in dem Frankfurt benachbarten Heimbach ihren Sitz hatte und deren Mitglieder oft genug mit ihren gottbegeisterten Verzückungen die gesunden Nachbarn um ihre Ruhe brachten.

Schon in den Angriffen des Helmstädter Universitätsprofessors Georg Calixt gegen das orthodoxe System kündigten sich die wesentlichsten Inhaltsbegriffe der kommenden Aufklärung an. In demselben Sinne, wie die pietistischen und ähnliche Gemeindebildungen in ihren religiösen Formen eine Loslösung von den gegebenen Religionsbeständen nach der gefühlsmäßigen Seite hin bedeuten, vereinigte die wissenschaftliche Kritik die von den konfessionellen Dogmen Unbefriedigten zu einer vernunftgemäßen Auffassung der Ueberlieferung. Die Grundsätze, die Calixt auf den christlichen Moralsinn aufbaute, waren bereits im Kampf des orthodoxen Luthertums gegen die Schule Melanchthons heftig umstritten worden. Wieder entbrannte jetzt der Streit um den Wertbegriff der „guten Werke", in dessen Inhalt Calixt die praktische Theologie erfüllt sah, dessen Wichtigkeit er allen prinzipiellen Bedingungen voranstellte. Dauernden Einfluß konnte er nicht üben und, abgesehen von seinen Teilerfolgen, blieb die Umgestaltung der theologischen Wissenschaft einer späteren Zeit vorbehalten. Auch Lessing hat sie nicht durchzusetzen vermocht. Sein Kampf gegen den orthodoxen Pastor Goeze in Hamburg stellt die entwickelte Anschauung der Aufklärung in ein klares Licht. Zunächst ist festzuhalten, daß Lessing bloß der Herausgeber des Werkes von Reimarus war, nicht sein Anhänger, daß er seine Ansichten bloß an diesem bildete, aber nicht daraus schöpfte. Drei Fragmente der Schrift von Reimarus waren bis 1777 der Oeffentlichkeit bekannt geworden; das ist die Zeit, in der Lessing mit sich selbst fertig wird, in der „das vernünftige System" der Aufklärung seine feste Gestalt gewinnt. Seine Antithese gegen Reimarus läßt sich auf drei Hauptsätze zurückführen:

1. Die Evidenz des Glaubens beruht auf der inneren Erfahrung: „Was gehen den Christen“ fragt Lessing, „der gelehrten Theologen Hypothesen und Erklärungen und Beweise an? Ihm ist es doch einmal da, das Christentum, welches er so wahr, in welchem er sich so selig fühlet. — Wenn der Paralytikus die wohltätigen Schläge des elektrischen Funkens erfährt, was kümmert es ihn, ob Nollet oder Franklin oder ob keiner von beiden Recht hat?“ Diese Evidenz aber — und das können wir als den zweiten Hauptsatz ansehen — ist begrenzt, ist rein subjektiv; darin jedoch liege auch zugleich ihre Macht, denn jeder wahre Christ „fühle, wo andere sich zu denken begnügen“. Und diese subjektive Evidenz des Christentums ist eine ausschließliche; deshalb lehnt er in seiner dritten These die Möglichkeit einer wahrhaft wissenschaftlichen Begründung entschieden ab, nur zur Abwehr wissenschaftlicher Angriffe, aber nicht zu einer positiven Begründung läßt er sie gelten. Eine Folge dieser Gedanken ist dann seine Ansicht vom persönlichen Christentum, das er in seiner Hypothese von der Erziehung des Menschengeschlechts ausdrückt und dessen Grundgedanken er dahin zusammenfaßt, daß jeder einzelne Mensch die Bahn zu durchlaufen habe, auf der das ganze Menschengeschlecht sich zur Vollkommenheit entwickelt. In seinen letzten persönlichen Aeußerungen ist endlich seine bekannte (von uns bereits angedeutete) historische Analyse des Christentums niedergelegt. In den Irrtümern, die sich hier eingeschlichen und damit einen großen Teil der Theorie erschüttert haben, hat die Aufklärung ihre erste, nicht unbedeutende Niederlage erlitten und damit vor Kant schon praktisch bewiesen, daß die menschliche Vernunft unübersteigbare Grenzen habe. In ihrer geschichtlichen Bedeutung aber liegt die Aufklärung wie ein undurchdringlicher Keil in den Bahnen der religiös-kulturellen Entwicklung, die in der Reformationszeit entspringend bis zu den heiligen Gipfeln des Pietismus steigen, der hundert Jahre später erst seine Fortsetzung findet, als das wahre religiöse Gefühl mit dem Erwachen eines verwandten hohen Ideals wiedererweckt wird. Diese hundert Jahre aber sind eine kulturelle Folge der Aufklärung und in die Zeit dieser hundert Jahre fällt das Auftreten Klopstocks, fällt aber auch noch die ältere Romantik. Und nur vereinzelt wachen in dieser Zwischenzeit bei ihrem Tempelfeuer die Nachfahren einer verklungenen gläubigen Gesinnung: Winckelmann, Hamann und Herder als ihre vornehmsten Wächter.

Damit sprechen wir also — und das sei hier als Ergänzung bekräftigend hinzugefügt — das etwas laute Weihebedürfnis um 1800 als eine rein ästhetische, künstlerische Formfrage an, die mit der religiösen Erscheinung höchstens ihre Termini gemein hat. Noch einmal sei hier zuerst Eichendorff mit einem seiner anderen Werke angeführt, in dem es höchst bezeichnend heißt: „Die Uebereinstimmung (zwischen Klopstock und der Romantik) liegt... in der Art und Weise, wie sie das Christentum behandelten. Beide nämlich gingen nicht eigentlich darauf aus, das religiöse Volksgefühl in seinen verborgenen Wurzeln wieder zu beleben, sondern das Christentum — Klopstock in dem vornehmen antiken Gewande, die Romantiker durch den äußerlichen Glanz des Katholizismus —... für die gute Gesellschaft angenehm und literaturfähig zu aptieren. Beide haben weniger die Poesie religiös, als die Religion poetisch gemacht, welche fortan nicht durch ihre Wahrheit, sondern durch ihre Schönheit siegen sollte..." (S. 258). Nachdem er schon vorher auf Novalis und Friedr. Schlegel hingewiesen hatte, führt Eichendorff nun als Beispiel für seine Behauptung Tieck, Wackenroder und Fouqué an und fügt (S. 259) hinzu: „Dieser Katholizismus der Romantiker war also wesentlich nur eine ästhetische Religion; der Nachdruck ruhte überall auf der Form... Wie Klopstock haben daher auch die Romantiker für die Dichtkunst sehr viel, für die Religion aber wenig wahrhaft Ersprießliches gewirkt..."[1]), eine Annahme, die wir bald werden wieder einschränken müssen. Dichtung und Philosophie dieser Zeit ist eben von einer reicheren Phantasietätigkeit beschwingt und man beschäftigt sich mit religiösen Fragen in erster Linie darum, weil man erkannt hat, daß — wie Frau v. Staël schreibt — „der Enthusiasmus, den das Ideal des Schönen in uns wachruft, ... durch das Gefühl des Unendlichen erzeugt" werde.[2]) Der ethische Inhalt verschiebt sich also in die Formsphäre des Aesthetischen und die in dieser Zeit wieder zahlreicheren Konversionen erhalten einen neuen Sinn in dem künstlerischen Bedürfnis einer überreifen Epoche. Die Religion, man sagt in jener Zeit gerne „das Verhältnis zum Unendlichen", wird ein neuer Formbezirk der schönen Gefühle und wie der Künstler sich vielfach für einen Priester hält, so sieht man umgekehrt den Priester in seiner Zelebrität

[1]) Josef Frhr. v. Eichendorff, Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum. Leipzig 1851.

[2]) Frau von Staël, Ueber Deutschland. Reclam II, 292.

als Künstler an und die Kirche ist eine Kunststätte. Obwohl wir jetzt nicht weiter bei Einzelheiten verweilen dürfen, müssen wir doch auf eine höchst charakteristische Stelle in der Schrift der Frau von Staël hinweisen,[1]) die mit den beiden Schlegel befreundet, mit Tieck als Künstler bekannt war und von der Zacharias Werner zu seiner weitschweifigen Begeisterung hingerissen wurde: „Vor einiger Zeit befand ich mich in einer Dorfkirche, die jedes Schmuckes entbehrte. Kein Gemälde zierte die weißen Wände, und da die Kirche neu erbaut war, machte sie auch keine Erinnerung an eine lange Vergangenheit ehrwürdig. Sogar die Musik... war kaum zu vernehmen, und die Psalmen wurden von unharmonischen Stimmen gesungen, welche die Feldarbeit und die Last der Jahre rauh und unsicher machten. Inmitten dieser bäurischen Versammlung, der jeder Prunk des Geistes fehlte, erblickte man jedoch einen frommen Mann, dessen Herz tief ergriffen war von der Mission, die er erfüllte. Seine Blicke und sein Gesichtsausdruck konnten als Modell für einige jener Gemälde dienen, mit denen die andern Tempel geschmückt sind, und seine Sprache glich Engelslauten...Welche Poesie, welche Gemütserschütterung, die Quelle aller Poesie, konnte dem Gottesdienste in einem solchen Momente fehlen!... Die Menschen, deren... Gedanken religiös sind,... sind die Priester des Kultus der Seele..." Diese Aufzeichnung, kulturkritisch gewürdigt, erhält einen etwas nüchternen, aber sehr aufschlußreichen Kommentar in dem von uns bereits zitierten Briefe Dorotheas an Schleiermacher, in dem es weiter heißt: „... die Herren sind etwas toll. Tieck treibt die Religion wie Schiller das Schicksal; Hardenberg glaubt Tieck, ist ganz und gar seiner Meinung, ich will aber wetten, was einer will, sie verstehen sich selbst nicht und einander nicht..." (Jena, 15. November 1799). Der metaphysischen Kunstauffassung in den Kreisen der Schriftsteller steht zu gleicher Zeit im Volke, aber nicht nur in proletarischen Kreisen, ein blühender Aberglaube gegenüber, wie er einer primitiven, aber angeregten Phantasie eigen ist. Für diese Zeit gilt, was E. Utitz für die „Kultur der Gegenwart" ganz allgemein geltend macht: „Der Flucht in verstiegene Spekulation entspricht auf metaphysischem Gebiet der Sturz in den Aberglauben".[2]) Dies ist um so mehr hervorzuheben, als gewisse Motive des Aberglaubens in der romantischen

[1]) Ebenda 327 ff.

[2]) E. Utitz, Kultur der Gegenwart S. 191.

Dichtung verwertet worden sind. So findet sich in einer Novelle von Clemens Brentano aus dem Jahre 1817 „Der brave Kasperl und das schöne Annerl" jene bekannte Episode von dem Kinde, das allein in der Stube des Scharfrichters plötzlich ein Geräusch des im Schranke verschlossenen Richtschwertes vernimmt, was den Scharfrichter zu dem Ausspruch veranlaßt: das Schwert verlange nach dem Kinde, weshalb er diesem, damit ihm kein Unglück widerfahre, den Hals mit dem Schwerte ritzen müsse. Zahlreiche derartige Vorstellungen finden sich im Volksglauben des 18. Jahrhunderts, die freilich viel älteren Ursprungs sein mögen. Ein Kriminalfall aus Frankfurt im Jahre 1752 berichtet von einem sechzehnjährigen Menschen, der offenbar an einer krankhaften Manie zu stehlen litt, und mit dem die Mutter zum Scharfrichter nach Darmstadt reiste, um dem Knaben von diesem ein Stück Fleisch ausschneiden zu lassen, wovon der Aberglaube die moralische Besserung versprach. Aehnliches wird von einem Volksglauben überliefert, der an die Wirkung des Diebsdaumens geknüpft ist. Wir erinnern hier an den abgeschnittenen Finger, der in den „Schroffensteinern" bei Heinrich v. Kleist eine wesentliche Rolle spielt. Man pflegte derartige verdorrte Finger in Bierfässer zu werfen, um die Gäste an das betreffende Wirtshaus zu fesseln, woran sich zwei Kriminaluntersuchungen in Frankfurt aus den Jahren 1707 und 1725 schließen. Auch sonst hielt man Diebsdaumen für einen wohltätigen Talisman und faßte sie häufig in Gold und Silber. Solche Einzelheiten ließen sich natürlich in großer Zahl anführen. Am bemerkenswertesten wäre vielleicht jene herzogliche Verordnung, die noch um 1750 in Weimar bestand, gewisse Holzteller, die man zu diesem Zwecke geweiht hatte, bereit zu halten, um sie bei Ausbruch eines Feuers in die Flammen zu werfen, worauf beim dritten Wurf das Feuer erlöschen sollte. Wir befinden uns hier eben in einer Zeit höchster Regsamkeit auf dem Gebiete übersinnlicher Vorstellungen; eine solche Zeit äußert sich im Geiste der Schriftsteller und Gelehrten als Mystik und Metaphysik, im Geiste des Volkes als phantastischer Aberglauben in mehr oder minder unsinnigen Auswüchsen. Ja, es gab Epochen, in denen das abergläubische Getriebe bis in das königliche Schloß hineindrang und Friedrich Wilhelm gab seinen Räten, wenn sie als unheimliches Gespenst erschienen, manches Zugeständnis, zu dem ihn deren leibhaftige Erdenschwere niemals gebracht hätte.

Wir haben noch kurz die gesellschaftlichen Zustände zu streifen, wie sie durch die Reformation vorbereitet und durch die Folgezeit erfüllt wurden. Die soziale Umbildung des 16. Jahrhunderts ging in ihrer Hauptbestrebung darauf aus, die weltlichen Dinge selbständig und frei zu machen von einer Umspannung durch die Kirche, aber sie konnte weder organisatorisch, noch erzieherisch einen allgemeinen Erfolg erreichen. Schon Luther und Zwingli vermochten nicht die natürlichen Gegensätze des Religiösen und Sozialen zu versöhnen. Wenn Zwingli den Versuch machte, eine ideale Ordnung, wie sie die Evangelien gebieten, von der gesellschaftlichen Organisation zu scheiden, die mit der Schwäche des sündhaften Menschen zu rechnen hat, so war das eines der schwerwiegenden Kompromisse, über welche die Geschichte der nächsten Jahrhunderte nicht hinweg kam. Verhängnisvoller für die nationale Zukunft aber war es, daß die Beziehungen der höheren und niederen Geistlichkeit zu den unteren Ständen nicht überall in eine volksbildende, gesinnungstüchtige Tätigkeit übergingen. Die höheren Kleriker verstanden es vielfach nicht, den Bildungsabstand, der sie der Masse entfremdete, wohltätig auszugleichen, während wieder viele orthodoxe Pfarrer durch ihre finanzielle Not, durch ihr abgeschlossenes Dasein in den bäuerlichen oder sonst niederen Kreisen ihre oft hochstrebende Jugend an eine niederziehende Amtstätigkeit verloren. Für diese Zustände haben wir namentlich von der lutherischen Kirche in der Pfalz, wo es sich freilich um eine ecclesia pressa handelte, düstere Beispiele. Das Verhältnis des Klerus den höheren Ständen gegenüber beschattete einerseits die Kampfesnot, in der das orthodoxe System mit den gelehrten Kritikern und ihren Anhängern stand und die zu manchem Mißbrauch in den weltlichen Kreisen führte, wozu wir bloß an viele der sogenannten „Edelmannianer" erinnern müssen, anderseits suchten die Fürsten oder andere Aristokraten ihren persönlichen Nutzen aus den ernsten Kirchenfehden zu ziehen. So konnte nicht die ganze Saat reifend aufgehen, die die Reformatoren gläubig und hoffnungsreich in die fruchtbare Erde gesenkt hatten.

Aus dieser sozialethischen Not heraus sind jene Bildungen von Gemeinden entstanden, wie etwa die Pietisten, die ursprünglich nach der Absicht ihres Gründers eine tiefere Durchdringung des Volkes mit einer religiösen Moral beabsichtigten. Spener hat seine Lehren in eigenen Schriften und durch seine Anhänger, zu denen auch Thomasius gehörte,

von der akademischen Kanzel aus verbreitet. Eine ihm eigentümliche Friedfertigkeit, die im Kampf mit den Orthodoxen oft genug in Gefahr kam, ließ ihn auf halbem Wege stehen bleiben. Nur ein kleiner Teil seiner Anhänger schloß sich unter der Führung Franckes, der ein Schüler und Patenkind Speners war, an die radikalere Gemeinde der Herrenhuter an. Diese war eine Nachschöpfung der böhmischen und mährischen Brüdergemeinden der Hussitenzeit, die unter dem stetigen Druck der ihnen ungünstigen Geschichte am Anfang des 18. Jahrhunderts endgültig ihre ursprünglichen Siedlungen verlassen und gastliche Aufnahme gefunden hatten bei dem Grafen Zinzendorf, der an die Spitze ihrer jungen Gemeinde trat. Hier fanden nun die pietistischen Grundsätzen vom Kommunismus und der weltlichen Abgewandtheit ihre erhöhte Erfüllung. Während die pietistische Sekte, angekränkelt von der verseuchten Sittlichkeit ihrer Zeit, bald selbst niederging, blühte die Brüdergemeinde in Herrenhut in wirtschaftlicher Regsamkeit auf. Zur gleichen Zeit, da die Kühneren ihrer Mitglieder in überseeischen Ländern den entsagungsreichen Beruf des Missionärs übten, wurde in Ober-Wiederstedt an einem sonnigen Maitage ein Knabe geboren, der ihren stillen, tiefen Geist bald in klangvolle Verse hauchte und das schöne Märchen erfand von der blauen Blume der Romantik.

3.

Die Entwicklung des deutschen Nationalgedankens

Die Wandlung der religiösen Kulturbestände, wie sie die Reformation bewirkt hat, ist somit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollendet, die Entwicklung in ihren regimentalen, idealen und gesellschaftlichen Kräften noch vor dem Ende des Jahrhunderts erschöpft. Die ursprüngliche Macht des religiösen Bewußtseins ist abgeklungen zu einer, nicht immer auch empfundenen künstlerischen Verfeinerung, die der Literatur der neunziger Jahre ihr besonderes Gepräge gibt. Dieser bedeutsame Vorgang vollzieht sich jedoch historisch nicht so einförmig und einfach, daß er nicht zugleich neue, ihm ebenmäßige Fähigkeiten des Volkes zur Erscheinung brächte. Das fromme Künstlertum Hardenbergs hatte noch vor der Jahrhundertwende lyrisch beschwingte Klänge für jene neuen Ideale gefunden, die sich soeben aus dem verfallenden religiösen Bereich lebendig emporhoben. In seiner für das Athenaeum bestimmten

kulturgeschichtlichen Abhandlung „Christenheit oder Europa" hatte er bereits den entscheidenden Schritt getan, der von der romantischen Religion zur Politik der Romantiker hinführt. Ueber die rein künstlerischen Tendenzen hinweg, die eine Kampfansage gegen die Aufklärung bedeuten, hatte er ein Bild von dem europäischen Mittelalter entworfen, in welchem der Katholizismus ein vereinheitlichendes Element im universalistischen Sinne darstellt. Noch auf dem Boden der religiösen Denkart und noch ganz in ihrem Geiste, auch noch in den ererbten Formen der übernationalen Gesinnung ist hier bereits der gedankliche Uebergang zum deutschen Volkstum der allernächsten Zukunft geschaffen. In diesem Sinne wenden wir uns nun zur Entwicklung des Nationalgedankens im deutschen Volke und seiner Literatur und beginnen mit der logischen Erörterung seiner Begriffe.

Unser sprachlicher Ausdruck „Nation" ist in seinen Grundzügen gleichbedeutend mit dem der Rasse. Hintze definiert noch kurzweg „Nation" als Bezeichnung für „alle deutschen Stämme, auch außerhalb des Reiches, soweit die deutsche Zunge klingt". [1]) Aber schon bei ihm findet sich ein ausführlicher Hinweis darauf, daß in England und Frankreich z. B. die Wortbedeutung des nationalen Begriffs eine wesentlich andere ist. Die „Nation" hat dort einen staatsgeschichtlichen, politischen Inhalt. Sie ist für den Franzosen oder Engländer die „Bezeichnung des staatlich geeinten Volkes"; zum Unterschiede davon spricht dieser von einer angelsächsischen Rasse, oder von einer lateinischen Rasse usf. Hintze erkennt darin mit Recht eine sehr bemerkenswerte Erscheinung. „Sie zeigt uns, daß die englische und französische Nation im Rahmen eines Staatsverbandes erwachsen sind, daß die Ausbildung der Nationalität und des Staatswesens hier gleichen Schritt gehalten haben". Im Gegensatz dazu fallen für die anderen Nationen im entwicklungsgemäßen Sinn „Staatsverband und Nationalität nicht zusammen, sie sind unabhängig voneinander entstanden". Was diese Verhältnisse für die Geschichte bedeuten, werden wir noch weiter unten erkennen; hier müssen wir ergänzend die jüngsten Ergebnisse der Forschung hinzufügen, die inzwischen ein unvergleichlich reicheres Unterscheidungsmaterial herbeigeschafft haben.[2]) Der einfache Begriff der „Nation" bedeutet auch

[1]) O. Hintze, Historische und politische Aufsätze IV, 177.

[2]) Vgl. zum folgenden Friedrich Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates. 3. Aufl. München und Berlin 1915.

weiterhin die elementare Blutsverwandtschaft, die einheitliche Summe von bestimmten hervorragenden Rassenmerkmalen, also „eine inhaltsreiche, geistige Gemeinschaft und ein mehr oder minder helles Bewußtsein von ihr". Diese allgemeine Bedeutung verzweigt sich aber sowohl nach der politischen, als auch nach der kulturgeschichtlichen Seite hin in zwei untergeordnete Begriffe, die sogenannte „Staatsnation" und „Kulturnation". Erst auf diese beiden näheren Bestimmungen läßt sich der Begriff des Nationalstaates in seinem ganzen Umfange zurückführen. Die Staatsnation geht hervor aus der „vereinigenden Kraft einer gemeinsamen politischen Geschichte und Verfassung" und kann erst bei einer Bevölkerung Form gewinnen, die ein regeres, politisches Gemeinschaftsgefühl hat. Die kulturnationale Einheit beruht „vorzugsweise auf irgend einem gemeinsam erlebten Kulturbesitz". Wir werden von einem Nationalstaat in politischem Sinne sprechen, „wenn die Gemeinschaftsgefühle und Energien der einzelnen Bürger in den Staat hineingetragen werden und sich die Erkenntnis allgemein Bahn bricht, daß der Staat die ideale überindividuelle Gesamtpersönlichkeit sei". Demgegenüber steht jener Nationalstaat, der gebildet wird „nicht durch den absichtsvollen Willen der Regierenden oder der Nation, sondern so, wie Sprache, Sitte, Glaube national sind und werden, durch das stille Wirken des Volksgeistes, durch die inneren Kräfte der Nation".

Ehe wir noch über die historischen Entwicklungsstadien des National- und Rassenproblems in Deutschland uns Rechenschaft ablegen, müssen wir uns fragen, ob dieser Entwicklungsgang für uns schätzbar und im allgemeinen vollendet ist, ob wir uns etwa selbst erst in einer der vorübergehenden Phasen befinden, oder ob irgendein geschichtlicher Abstand zwischen uns und dem besteht, was wir als ein (vielleicht nicht endgültiges, aber doch faßbares) Ergebnis der Wandelreihe bezeichnen, die am Ende des 18. Jahrhunderts ihren sichtbaren Anfang nimmt. Sowie das nationale Problem bereits für die griechische Polis, den altgriechischen Stadtstaat, in seiner besonderen Kraft bestanden hat, wie die römische Geschichte, wenn auch nicht durch sein Ideal, so doch durch sein aristokratisches Machtbewußtsein hindurchgegangen ist, wie schließlich dieses Problem in allen seinen tatsächlichen Erscheinungen sich geltend gemacht hat, seitdem überhaupt sich Stamm von Stamm abgrenzt, so kann ein Entwicklungsziel seines Gedankens nicht festgesetzt werden, solange es eine einzelpolitische Geschichte gibt. Aber in seinen

besonderen Geschichtsfolgen ist dieser Weg teilbar und meßbar. Was in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschichtlich seinen Anfang nimmt, mit der jüngeren Geschlechterreihe der Romantiker und ihren Nachfahren einen gewissen Höhepunkt erreicht, ist noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts theoretisch überwunden. Und es ist sehr bemerkenswert, daß an diesem für uns letzten Abschluß die fähigsten drei Kulturnationen Europas in fast gleichem Maße beteiligt sind. Es war ein alter normannischer Adelsherr, katholisch und Royalist seiner Ueberzeugung nach, der im Jahre 1853 vier große Bände von künstlerisch vollendetem, formfeinem Inhalt unter dem Titel erscheinen ließ: „Sur l'inégalité des races humaines". Er nannte sich Graf Gobineau und war ein Freund des großen deutschen Tondichters Richard Wagner, der ihm einmal den Vers als Widmung gesandt hatte:

„Das wäre ein Bund
Normann und Sachse:
Was da noch gesund,
Daß das blühe und wachse!"

Wagner war von den Ideen Gobineaus überzeugt und hat seiner Gesinnung Ausdruck gegeben in seiner Schrift „Was ist deutsch?" Neben dem französischen Aristokraten und dem deutschen Dichter steht ein englischer Denker: Stewart Houston Chamberlain. Wenn sich Gobineau in einem aussichtslosen trüben Pessimismus verloren hat, so leuchtet in den „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" eine ähnliche Gedankenfolge in frohem Optimismus auf. Diese geschichtsphilosophischen Angriffe auf das Rassenproblem sind für seine romantischen und vorromantischen Anfänge die letzte Etappe; das Problem ist für diese Denker unwirklich geworden, und, wie es sich so häufig wiederholt und wie wir es soeben oben an der religiösen Anschauung gesehen haben: die streng wissenschaftliche Auffassung ist verdrängt von einer künstlerisch fesselnden, schönen Utopie. Wir dürfen sagen: hier endet theoretisch, was Friedrich der Große politisch-praktisch beginnt.

Gustav Freytag sagt einmal in seinen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit"[1]: „Die Armee entspricht zu jedem Jahrhundert merkwürdig genau der Verfassung und dem Charakter des Staates". Der junge preußische Staat unter Friedrich II. stellt die erste primitive Form des modernen Nationalstaates in politischem Sinne dar. Sein

[1]) Gustav Freytag, Gesammelte Werke, Leipzig 1888, XXI, 173.

Nationalgeist erwacht durch die militärischen Maßnahmen des Königs. So reiche und vielfältige Kräfte für die völkische Erziehung wachsen aus diesem System, daß um 1800 der preußische Beamtenstand z. B. geradezu entpersönlicht ist. Max Lenz [1]) erzählt aus der Sterbestunde des Berliner Kriminalisten Ernst Ferd. Klein die vielleicht nur anekdotisch zu wertende, aber jedenfalls kennzeichnende Episode, derzufolge der Arzt an das Bett des mit dem Tode ringenden Mannes getreten sei und, den weltentrückten Blick des Sterbenden gewahrend, diesen gefragt habe: „Woran denken Sie, mein lieber Freund?" Und die Antwort des Sterbenden sei gewesen: „An den Staat". Gleich als ob er, fügt Delbrück, der Schwiegersohn jenes staatstreuen Beamten hinzu, habe sagen wollen: „Woran sollte ich sonst wohl denken!" Worin beruht nun das tief wirkende und umgestaltende System Friedrichs II.? „Friedrich der Große hatte" so schreibt Meinecke [2]) „seinen adligen Offizieren, gleichviel aus welcher Provinz sie stammten, einen preußischen Gemeingeist, einen esprit de corps et de nation einblasen wollen. Ihren Nationalgeist brauchte er unmittelbar und augenblicklich — so wurden sie... die ersten Träger seines jungen Nationalgedankens..." Während noch Friedrich Wilhelm I. mit Polizisten und Unteroffizieren seine jungen Adeligen zu den Waffen holen lassen mußte, war schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein solcher Andrang zu den Offiziersstellen, daß Friedrich II. einmal bei den ostpreußischen Musterungen ausrief: „Gott behüte, wie viele Junkers!" Reinhold Koser bemerkt dazu:[3]) „In rückläufiger Bewegung wurde die Vasallenpflicht jetzt wieder nach ihrer ursprünglichen, wesentlichsten Bedeutung als Pflicht zur Heeresfolge aufgefaßt. Wenn die Ritterschaft damals ... aufhörte, eine politische Partei, die Widerstandspartei zu sein, so geschah es nicht zum wenigsten, weil sie sich schrittweise, mit jeder neuen Generation mehr, zu einem Militäradel umwandelte". Wir wollen hier natürlich nicht auch die Kehrseiten dieser Neuerung verfolgen, wie sie sich namentlich in dem stolz abgemessenen Abstand dieses Militäradels zur Bildung, zum wirtschaftstüchtigen Bürgerstand usw. ausdrückt; eines war damit zweifellos durchgesetzt: ein neues Ideal,

[1]) Geschichte der Universität zu Berlin, 1910.

[2]) Weltbürgertum und Nationalstaat S. 33.

[3]) Reinhold Koser, König Friedrich der Große, V. Buch, S. 530 (Bibl. deutsch. Gesch., hg. von Zwiedineck-Südenhorst).

wie seinerzeit die gottgewollte Sendung, war jetzt für Deutschland wirklich geworden. Und schon begannen sich zaghafte, das Nationalbewußtsein fördernde Kräfte, auch in anderen als nur militärischen Kreisen zu regen. Kant schreibt in seiner kleinen, aber höchst bedeutsamen Schrift „Was ist Aufklärung?": „Von allen Seiten höre ich rufen: Räsoniert nicht! Der Offizier sagt: Räsoniert nicht, sondern exerziert! Der Finanzrat sagt: Räsoniert nicht, sondern bezahlt! Der Geistliche: Räsoniert nicht, sondern glaubt! Nur ein einziger Herr in der Welt sagt: Räsoniert, soviel ihr wollt, aber gehorcht!" Dieser einzige Herr war Friedrich der Große! Zu einer freien inneren Selbstbestimmung bei unbedingter Treue zum eigenen Stamm und Staat, wie er es selbst vorbildlich übte, hatte er seinen Untertan, seinen Bürger erziehen wollen. Es ist ihm nicht ganz gelungen. Aber ein deutliches Denkmal seiner Bemühungen ist in der freien politischen Kritik geblieben, zu der er als erster sein Volk fähig und bereit gemacht hat. Wie Kant sagt: Räsoniert, soviel ihr wollt —! Doch als Friedrich starb, blieb ein höchst eigentümliches Ergebnis seiner kulturpolitischen Reformation zurück: Mit wachsender Deutlichkeit machten sich die explosiven Vorbereitungen in Frankreich geltend, der preußische Staatsbürger, zur selbstbewußten politischen Meinung erzogen, sollte diese Fähigkeit nun betätigen, die nationale Luft aber, die er atmete und zu seinem politischen Leben unbedingt nötig hatte, kam von jenseits seiner Grenzen und strich wieder über diese hinaus, denn die nationale Kultur Preußens war aus den übernationalen Elementen, aus der geistigen Kulturmacht des gesamten übrigen Deutschtums aufgebaut. Der preußische nationale Einzelstaat hatte sich aufgerichtet auf einer nicht ihm spezifischen, sondern universalen Nationalkultur, wie Meinecke sagt: „ein Fortschritt der Staatsbildung durch Rezeption von zum Teil höchst unpolitischen Ideen". Diesen Widerspruch hat Preußen bis zur Zeit Bismarcks nicht überwinden können.

Bald nach dem Tode Friedrichs des Großen zeigte es sich, daß seine Neuerungen mit der Tiefe ihres Inhalts das Volk erregt hatten, ohne es im gleichen Maße auch zu festigen, daß dem Volke eine großzügige, aber seinem sittlichen Gefühl nicht angemessene Erziehung Mittel in Besitz gegeben hatte, mit denen es nun in seiner kindlichen Spielfreude sich selbst blutigen Schaden zufügte. In ihrer unschönsten Gestalt wuchs nun die Lust zu kritisieren mächtig empor und fand freilich auch ihren

unseligen Stoff in den Begebenheiten der Geschichte, die nun die Reihe politischer Niederlagen mit dem jähen Niedergang der militärischen Kräfte in Preußen verband. Dem überlegenen Gegner, der die Grenzen der deutschen Heimat bedrohte, standen schwächliche Fürsten und leichtfertige Führer gegenüber und in diesem Grunde wurzelt hauptsächlich die Untüchtigkeit der Armee, die wenige Jahre vorher noch die Stütze des nationalen Staatsgedankens gewesen war. Das junge Geschlecht aber, das in seinem Herzen bereits gesündere Gefühle trug, erwarb aus den unglücklichen Vorgängen eine heilsame Erfahrung; empört hören wir Arnim klagen, als er vom Strudel der Verwirrung mitgerissen am 17. November 1806 seinen Angehörigen Kunde gibt: „... so wunderlich es scheint, so kommt (das Unglück) doch nur davon her, daß unsre Soldaten schlechte Gewehre haben, nicht schießen können, hungern müssen, dagegen Bagage und unfähige Fürsten zu Anführern ertragen; es war ein böses Spiel mit dem guten Willen der Einzelnen". Doch berufene Persönlichkeiten und der größere Teil des Volkes konnten die Tragweite des Verhängnisses nicht ermessen. Man lachte über den Scherz eines Leipziger Professors, der die preußische Armee, als sie unter dem Schlage ihrer furchtbaren Niederlage zusammenbrach, mit einer Uhr verglich: sie gehe, aber schlage nicht. Von dieser Gesinnung des Volkes zeugen noch besser als die berüchtigten Aufsätze in den Berliner Zeitungen während der Okkupationszeit die zahlreichen Karrikaturen, die man unmittelbar vor den entscheidenden Tagen auf der Schloßmauer der königlichen Residenz fand. Nicht rasch und nicht allgemein, aber doch mit steter Bedeutsamkeit drang nunmehr der Eindruck der unmittelbaren Erlebnisse durch. Wenn der Berliner Bürger am Morgen des 18. Oktober 1806 durch die Straßen der Stadt ging, zog seinen Blick ein Anschlag an den Häusermauern auf sich und belehrte ihn über die Erwartungen der nächsten Zukunft. Der Stadt-Gouverneur Graf Schulenburg teilte der Bevölkerung mit: „Der König hat eine Bataille verloren. Die erste Bürgerpflicht ist Ruhe. Ich fordere hierzu alle Bewohner Berlins auf. Der König und seine Brüder leben". Die tiefe Bestürzung, die sich in diesen knappen, wie von einer verhaltenen Aufregung gepreßten Sätzen ausdrückt, mochte sich auch den Lesern mitteilen und in dem Dunkel der Begebnisse sammelte das in seinem Dasein bedrohte Volk allmählich einen neuen, frischen Geist. Die Wandlung, die hier einsetzt, berührt auch mit wesentlicher Bestimmtheit das

Bewußtsein der Künstler und Denker; den Grundzügen dieser Entwicklung haben wir nun zu folgen.

Die politischen Ereignisse können in der Literatur dort unmittelbar zum Ausdruck kommen, wo die Vorstellungen und Gedanken des Künstlers in eine Richtung zusammengefaßt sind, die zur Geschichte des Tages hinzielt und in seinen Bedeutungen sich ausspricht. In diesem Sinne kann sich die Dichtung mit mehr oder minder eigentümlicher Bestimmung zu jeder Zeit entwickeln. Abhängig und bewegt von äußeren Einwirkungen befreien sich aus dem engeren Kunstbesitz des Volkes Kräfte, die bloß mit den Mitteln der dichterischen Formgebung arteigenen Zielen entgegenstreben. Darin beruht das Wesen der sogenannten Tendenzdichtung. In ihrer Gestalt können wir auch seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts zahlreichen poetischen Erzeugnissen begegnen. Ihre Reihe eröffnet Ernst Moritz Arndt mit seinem gesunden volkstümlichen Patriotismus. Was für Arnim stets nur ein heißer Wunsch geblieben ist, vom Herrn gesegnet und würdig befunden zu werden, „ein Lied durch meinen Kopf in die Welt zu führen, das ein Volk ergriffe“[1]), hat in Arndts schlichtem Sinn Ausdruck und Melodie gefunden. Und darin liegt auch seine geschichtliche Bedeutung über den dauernden Wert seiner Lieder hinaus: der Zug zur Tat ist in ihm zum ersten Mal mächtig geworden und neben ihm steht in gleichem Geiste Friedrich Ludwig Jahn. Aber eben das ist es auch, was ihn von der engeren Gruppe der ostdeutschen Dichter entfernt; wenn er in seinen Schriften den Nationalbegriff entwickelt, der freilich schon die neueren politischen und kulturellen Voraussetzungen einbezieht, so versagt seine praktische, tüchtige Denkart; das zeigt sich schon in seiner Schrift „Germanien und Europa“ aus dem Jahre 1802. Damit erkennen wir aber auch an der Persönlichkeit Arndts, daß die nationale Entfaltung, die mit verschiedener Bedeutung für die Romantik geltend gemacht wird, über einer nur tendenziösen Sinnhaftigkeit steht. Es ist nicht richtig, daß diese Zeit nur in Begriffen gelebt hat und ihre hervorragenden Künstler von der Tat ebenso entfernt waren wie etwa ihre Denker von der kritischen Klarheit. Die geschichtlichen Begebnisse haben in der Dichtung der deutschen Romantiker die Bildung eines neuen Idealbegriffs befördert. Deshalb übersteigt die durch die ostdeutsche Renaissance entfaltete völkische Erneuerung die Grenzen des bloß

[1]) Achim v. Arnim an Jakob Grimm, Berlin 14. Juli 1811.

Tendenzhaften, aber aus eben diesem Grunde erfüllt sie sich auch nicht in ihrer werktätigen Erscheinung.

Unsere Erörterung löst nun eine weitere Frage aus; wir betrachten die Literatur um 1800 und sprechen bloß von ihren Vertretern aus dem ostelbischen Gebiet. Haben die Klassiker nicht an der nationalen Bewegung teilgenommen, gewinnen sie nicht in ähnlichem Sinne zu ihr ideale Beziehungen? Diese Frage hat man bisher aus dem Grunde verneinen können, weil der Klassizismus an der Jahrhundertwende als erschöpft betrachtet wird, was freilich nur mit wesentlichen Einschränkungen gelten kann, da Schiller noch lebt, Hölderlin gerade in seine bedeutendste Schaffensperiode eintritt und Wilhelm von Humboldt noch lange in die nächste Zeit hinaus gläubig den Idealen seiner Jugend vertraut; Goethe sei in diesem Zusammenhang aus einleuchtenden Gründen nicht genannt. Diese zeitliche Einstellung ist insoferne unrichtig, als sie auf den Osten übertragen gar keine wesentliche Begrenzung abgibt. Der Knabe Wieland hat das Wort Deutsch nie ehrenhalber aussprechen gehört[1]) und doch bildete die unmittelbar nächste Zeit schon die national deutsche Gesinnung Herders heran, die allerdings zunächst nicht einen politischen, sondern idealen Patriotismus darstellt. Und eine weitere kurze Zeit später geht von Herder bereits der Ruf aus, uns „zu Schilderern unserer eigenen Natur auszubilden", und die „dichterischen Schweißtropfen der Kultur seines Bodens zu widmen".[2]) So berühren sich die Gegensätze in der Zeit und nicht einmal die tiefdringende Scheidung des Raumes vermag sie den lebendigen Kräften der Geschichte anzupassen. Wir brauchen hier nicht nur an Lessing zu denken, der überzeugt war, „was Menschenblut kostet, ist Menschenblut nicht wert", und der noch in der Geringschätzung des deutschen Nationalcharakters befangen war: „Es ist ein Charakter der Deutschen, keinen Charakter zu haben". Auch eine spätere Zeit hat nicht überall die ostdeutsche Renaissance auf die völkischen Probleme übertragen, denn noch für Zacharias Werner ist „der Staat... eine Verbindung die einer gegebenen Menschenmasse es möglich machen soll ihre höchste Bestimmung zu erreichen. Sie isoliert diese Masse, um sie veredelt der ganzen Menschheit wiederzugeben".[3]) Da klingt vernehmbar der alte

[1]) Vgl. Wielands Werke, Ausgabe von 1840, Bd. 31, S. 47.

[2]) Vgl. R. Haym, Herder nach seinem Leben u. sein. Werken. Berlin 1877, I, 150 f.

[3]) Zacharias Werner an Ernst Friedrich Peguilhen, Königsberg, 5. Dezember 1803.

Humanitätsgedanke an, höchstens aus dem klassischen Dur ins romantische Moll übersetzt. Doch schon vier Jahre bevor Werner diesen Gedanken niederschreibt, hat Görres in Paris den deutschen Nationalcharakter mit einer Madonna verglichen, ein Gedanke, der den Verhältnissen ahnungsvoll vorauseilt und die erwachenden Kräfte des Völkischen mit dem Religiösen sammelt, die sich bald sichtbar berühren sollten.

Die zeitliche Entwicklung befähigt also die Romantiker ebensowenig zur künstlerischen Bereitschaft für die nationale Gesinnung, als sie die Klassiker diesem Geiste verschließt. Die räumliche Kategorie aber kann nur dort in ihre volle Geltungskraft treten, wo die persönlichen Anlagen, die ihr angehören, ungebrochen oder ungetrübt zur sichtbaren Entfaltung kommen. So ist es, wie aus dem Gange unserer weiteren Ausführungen erhellen wird, eine geschichtliche Notwendigkeit, daß Hamann aus der Verfassung seines Gedankenlebens heraus in sich keinen Raum findet für das vaterländische Gefühl. Wohl liegen die äußeren Motive darin, daß er etliche Schikanen durch Friedrich den Großen im Staatsdienst erfahren hat, daß dieser König ein Atheist ist und mit Voltaire und Lamettrie verkehrt, die den frommen Sinn Hamanns beleidigen, vielleicht verletzt ihn auch Friedrichs Abneigung gegen das deutsche Schrifttum, aber alle diese Zugeständnisse schließen nicht aus, daß ein eigentümliches Genie wie Hamann sich auch zu einer originalen Auffassung des völkischen Problems erhoben oder jenen Weg beschritten hätte, den sein engerer Landsmann bereits ging. Und damit kehrt, da wir uns hier auf Hamann allein nicht beschränken wollen, unsere obige Frage wieder, warum nehmen unsere klassischen Dichter an der nationalen Erneuerung im allgemeinen nicht teil?

Den Weg, den Schiller zum nationalen Bewußtsein beschreitet, ohne es im eigentlichen Sinn sich je anzueignen, können wir deutlich verfolgen. Zur Zeit, da in Frankreich eben die ersten Donner der Revolution rollen, ist ihm das vaterländische Interesse „überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt ... Es ist ein armseliges kleinliches Ideal, für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich ... Er kann sich nicht weiter dafür erwärmen, als soweit ihm diese Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung

wichtig ist".[1]) In dieser Gesinnung spricht sich mit seiner ganzen Bedeutung jenes Weltbürgertum aus, wie es der deutsche Klassizismus in seinem Programm führt. Dieser einer griechischen Vorstellung angeglichene Begriff war, und das müßte stärker betont werden, im Grunde irrig. Das, was Diogenes, der Stifter der kynischen Schule, unter Kosmopolitismus verstand und die Anschauung, die auch die Stoiker mit diesem Begriff verbanden, steht dem Nationalgedanken nicht entgegen, wie es der Humanismus im 18. Jahrhundert lehren will. Der Hellene hat in seiner Freude an geistigem Besitz und seiner Ehrfurcht vor diesem dem Weisen eine besondere Anforderung an das Leben, eine besondere Einordnung in die Welt eingeräumt. Die gleiche Unendlichkeit, die dem Geist eignet, sollte auch den menschlichen Träger des Wissens befreien und ohne an einen bestimmten Staat gebunden zu sein, sollte er das Gebiet seiner Tätigkeit über die ganze Welt verbreiten. Nicht also ein Lebensprinzip, noch weniger ein allgemeines Lebensprinzip ist in der griechischen Auffassung gelegen, sondern ein wichtiger Grundsatz für die Tätigkeit des Gelehrten. Doch die deutschen Dichter in Weimar und ihre Freunde besassen, wie noch dargelegt werden soll, mehr als bloß diese eine falsche Auffassung von Griechenland. Und das ist für den Klassizismus im höchsten Maße kennzeichnend; erst die Brüder Schlegel gehen daran, die griechische Geschichte in einer gründlicheren und doch freien Weise wissenschaftlich zu durchdringen, nachdem Gelehrte wie Friedr. Aug. Wolf[2]) im Mikrologischen stecken geblieben waren und schöngeistige Dilettanten, wie Wilh. v. Humboldt sich im Dämmerlicht ihrer Spekulationen verloren hatten. So gilt für unsere Klassiker, die bei ihren Produktionen die Selbstbeobachtung noch nicht kannten oder wenigstens nicht übten, was Schiller als Vorrecht des Dichters ansprach: „Bei einem schöpferischen Kopfe... deucht mir, hat der Verstand seine Wache vor den Toren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle-mêle herein, und alsdann erst übersieht und mustert er den großen Haufen. —"[3]) Eine ähnliche Musterung muß auch Schillers Nationalbegriff erfahren haben. Denn ungefähr zwei Jahre nach jener

[1]) Schiller an Körner, Rudolstadt, 13. Oktober 1789.

[2]) Diese Behauptung will weder die Leistungen Wolfs noch die Art seiner Tätigkeit verkennen, denn gerade er war seinem Wahlspruch durch sein ganzes Leben treu geblieben: „Habe Geist und wecke den Geist!"

[3]) Schiller an Körner, Weimar, 1. Dezember 1788.

oben bemerkten Aeußerung schreibt er an Körner: „Kein Schriftsteller, so sehr er auch an Gesinnung Weltbürger sein mag, wird in der Vorstellungsart seinem Vaterlande entfliehen. Wäre es auch nur die Sprache, was ihn stempelt, so wäre diese allein genug, ihn in eine gewisse Form einzuschränken und seinem Produkt eine nationale Eigentümlichkeit zu geben".[1]) Im Jahre 1797 hat Schiller schließlich sein (unvollendet gebliebenes) Gedicht „Deutsche Größe" entworfen und damit den Zielpunkt gesetzt, über den hinaus er in der Bildung seines Nationalbegriffs nicht zu gehen vermochte.

Dieses Ergebnis, das für uns aus den Aeußerungen Schillers folgt, gleicht bis zu gewissem Grade auch den politischen Anschauungen Wilhelm v. Humboldts. Die Gründe, die den märkischen Edelmann in seiner literarischen Bedeutung mit den schwäbischen Dichtern verbinden, die in der Freundschaft mit Schiller und Körner ihre schönste Lebensäußerung erfahren und die einen Stammverwandten Arnims zum klassischen Philologen machen und vielleicht zum klassischen Dichter erhoben hätten, wenn sich Gefühl und Ausdruck bei ihm künstlerisch begegnet wären; dies sind Probleme, die schon in die Tiefe der Geschichte führen und den Ausführungen unserer nächsten Seiten vorbehalten bleiben. Hier haben wir nur eine andere Abweichung gegenüber der Gedankenfolge Schillers anzumerken, die allerdings auch in einem Gegensatz der persönlichen Veranlagung beruht. Der junge Humboldt schrieb einmal in sein Tagebuch: „Wir unterschieden in allen Köpfen überhaupt Fähigkeit Ideen hervorzubringen, Materie zu schaffen, und die Fähigkeit, die Materie zu ordnen, ihr die Form zu geben..."[2]) Er hat seinen Abstand von Schiller und seine Eigenart damit selbst gekennzeichnet. Er gehört zu den rezeptiven Talenten, an denen die deutsche Literatur andern Völkern gegenüber hervorragt, wie schon Dilthey bemerkt hat. In diesem Sinne hat auch der sonst nicht immer scharfblickende Körner seinen Freund richtig charakterisiert, wenn er an Schiller schreibt: „Ueberhaupt habe ich bei H. noch wenig Genialisches gefunden, aber Gefühl für allerlei Art von Vortrefflichkeit und Empfänglichkeit für große und vielumfassende Ideen".[3]) Wo Schiller in der ästhetischen Spekulation verweilt, geführt von seiner

[1]) Schiller an Körner, Jena, 28. November 1791.

[2]) Wilhelm v. Humboldts Tagebuch der Reise nach dem Reich, 1. November 1788.

[3]) Körner an Schiller, Dresden, 22. September 1793.

dichterischen Begabung, ist Humboldt von einem kritischen Eklektizismus geleitet und wenn sich die Ideale ihrer politischen Philosophie begegnen und zwar auch in ihrem Inhalt begegnen, so rührt das daher, daß ihre nationalen Anschauungen eben nur auf der Oberfläche ihres Wesens ruhten. Die französische Revolution, deren Ablauf Humboldt aufmerksam folgt, stört nicht die unabhängige Folge der Ideen, sie erweitert und berichtigt aber auch nicht seine Geschichtsphilosophie. Was Haym zu seinen „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen" bemerkt, gilt für diese Epoche seines Lebens allgemein: „Der Gemeingeist verkümmerte zum Geist der Geselligkeit und des freundschaftlichen Umgangs".[1]) Hier fand über die völkischen Einschränkungen hinweg der Mensch die schönste Harmonie seines Wesens. Und dieses wollte er bilden und pflegen mit dem Egoismus des antiken Menschen und mit der naiven Gewissenhaftigkeit, in der sich ihm einst seine Braut anvertraut hatte: „Nach meinen Begriffen besteht die höchste Schönheit unsres Wesens in einer gewissenhaften Erfüllung aller unsrer Pflichten und ihrem richtigen Verhältnis untereinander. Diese Schönheit hört auf, sobald eine einzige vernachlässigt oder verletzt wird, und das Ganze leidet dadurch."[2])

Unmittelbar an unser Problem führt uns Hölderlin heran. Hier fassen wir mit klarster Einsicht den bedeutsamen Grund, der das völkische Bewußtsein unserer Klassiker in seiner politischen Entfaltung hemmte. Haben wir oben bei Herder von einem idealen Patriotismus im Sinne der überlieferten Humanitätsidee gesprochen, so können wir Hölderlins Verhältnis zur deutschen Nation ein ästhetisches nennen, das gewisse religiöse Züge in seinem Ausdruck notwendig miteinschließt, wie unsere vorangehenden Ausführungen dargelegt haben. Wir können aber nicht behaupten, daß er auf anderen Wegen als der deutsche Idealismus seinem Nationalbegriff eine politische Bestimmung zugrunde gelegt habe, denn gerade zu der Zeit, die Viëtor für die Entwicklung des Nationalgefühls bei Hölderlin geltend macht,[3]) bekennt dieser in vielen seiner Aeußerungen seine ihm ganz natürliche Teilnahmslosigkeit an der politischen Gestaltung, seinen der Antike

[1]) R. Haym, Wilh. v. Humboldt, Lebensbild u. Charakteristik. Berlin 1856, S. 49.
[2]) Karoline von Dacheröden an Wilhelm v. Humboldt, Erfurt, 5. Januar 1789.
[3]) Karl Viëtor, Die Lyrik Hölderlins. Eine analytische Untersuchung. Frankfurt a. Main 1921, S. 155 f.

nachempfundenen Zug zur Freiheit aus der Enge des Staates: „... am Ende ist es doch wahr", schreibt er aus der Schweiz an Landauer (Frühjahr 1801), „je weniger der Mensch vom Staat erfährt und weiß, die Form sei, wie sie will, um desto freier ist er ...". Und diese dem Künstler heilige und jedem schönheitsfreudigen Menschen notwendige Freiheit vermißt er in Deutschland. Das ist durchaus nicht in einem nationalen Sinne, noch weniger im nationalen Sinne des Deutschen gedacht, wie Arnim irrtümlich aus seinem eigenen Empfinden schloß, darin äußert sich der naive Individualismus des griechischen Menschen, für den das Maß der Begrenzung *über* dem Sinn der Gemeinsamkeit stand. So ist auch der bekannte Brief Hyperions an Bellarmin[1]) eine Hymne an die Ideale der Menschheit, doch nicht von der Laune des heiteren Sängers getragen, sondern durchglüht von Enttäuschung und Schmerz: „ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen." Mit immer neuer Steigerung wiederholt Hölderlin seinen trostlosen Kehrreim und auf diesem liegt auch der Hauptton. Es trennen sich für ihn die Begriffe des Nationalen und Heimatlichen, des Völkischen und Vaterländischen; ist in jenen der Wert der Rasse gelegt mit der strengen Ausschließlichkeit der stammheitlichen Verbindung, so umfaßt dieser die Erinnerung alles dessen, was unsere Kindheit und die ersten Tage unserer Besinnung zum lieben werten Eindruck verschönt hat. In diesem Sinne fließen auch in Hölderlins Briefen die Vorstellungen seiner Heimat mit den Gestalten seiner Angehörigen zusammen und vertiefen sich in der Wehmut über seine Entfernung. So verschmilzt in seinem Nationalbegriff ein persönlicher Wesenszug mit einem humanistischen Bildungselement und wirkt sich in der ästhetischen Lebensauffassung des Dichters aus. Darum heißt es am Ende jenes oben genannten Briefes, den der unglückliche Hyperion an seinen Freund richtet: „O Bellarmin! wo ein Volk das Schöne liebt, wo es den Genius in seinen Künstlern ehrt, da weht, wie Lebensluft, ein allgemeiner Geist, da öffnet sich der scheue Sinn, der Eigendünkel schmilzt, und fromm und groß sind alle Herzen, und Helden gebiert die Begeisterung. *Die Heimat aller Menschen* ist bei solchem Volk ...".

[1]) Fr. Hölderlin, Ges. Werke, herausgegeben v. Wilh. Böhm, Jena 1911, 201—206.

Es handelt sich also bei den deutschen Klassikern um eine Vorstellungsart, die gegenüber den beweglichen Eindrücken der äußeren Erscheinungen ihre Elemente unwandelbar in einer geschlossenen Reihe erhält. Was die jüngeren Generationen östlich der Elbe fähig macht, ihren dichterischen Besitz dem Zug der Geschichte mitzuteilen, sich auch künstlerisch auf die neuen Ereignisse einzustellen und beglückt von ihrem hoffnungsreichen Ablauf das Restaurationswerk einzuleiten, an dem sich dann auch die übrigen deutschen Stämme beteiligen können, liegt demnach in einer Andersartigkeit, vielleicht sogar in einem Gegensatz ihres Gedankenganges, ihres Denkverfahrens. Die ideale Anschauung der Klassiker von Griechenland mit dem ganzen Umkreis ihrer Begriffe absorbiert gleichsam alle Strahlen, die die äußeren Ereignisse in ihre Seele senden. Hier ist ein Idealbild gegeben und neben ihm kein Raum für andere Gestalten. Die eingeborene Denkform des jüngeren Geschlechts, das im Osten Deutschlands eine neue Kunst begründet, ist nach natürlichen Gesetzen, die der Psychologe erst ausforschen müßte, zunächst abgelenkt von der überkommenen Ideensumme der klassischen Literatur, ohne eine Erfüllung ihres Gehaltes in sich selbst gefunden zu haben. Die Unterscheidung einer Frühromantik in dieser Bedeutung ist von hervorragender Tragweite. Nur so erklärt es sich, daß nicht nur die Bildung des neuen Nationalbegriffs, sondern auch seine künstlerische Umwertung über den tendenziösen Charakter hinaus erst den Romantikern möglich ist, denn in ihrem Denkverfahren erscheint keine vorbegründete Anschauung, in der sich die Begriffsbildung auflöst. Eine weitere Folge dessen muß eine erhöhte Inanspruchnahme des individuellen Auffassungsapparates sein, der die Bewegungen der ihn umgebenden Phänomene mitmacht und dichterisch ausprägt. Mit dieser fundamentalen Veränderung verschiebt sich aber auch die Entwicklung des künstlerischen Ideals, das aus der Anschauung des persönlichen Bewußtseins nun hineinversetzt ist in den Wechselstrom der Erfahrungen. Kant hat zu jener Zeit die reine Anschauung der Erfahrung analog gesetzt; die literarische Entwicklung, die er noch miterlebte, hat ihn durch ihren Wesenszug widerlegt. Doch diesem Probleme wollen wir erst im folgenden nachsinnen, wenn eine Reihe weiterer historischer Belege an uns vorübergezogen ist.

Auch wenn wir die stoffliche Entwicklung der Nationalidee betrachten, können wir die anfängliche Beschränkung der Frühromantiker durch

den humanistischen Universalismus wahrnehmen, wie er sich einerseits in dem religiös kirchlichen Kosmopolitismus Hardenbergs, anderseits in dem naturrechtlich demokratischen Kosmopolitismus Friedrich Schlegels ausdrückt. In diesem Sinne schreibt Novalis in einem Briefe an Friedrichs Bruder: „Deutschheit ist Kosmopolitismus mit der kräftigsten Individualität gemischt".[1]) Diese Definition ist höchst bezeichnend. Sie schlägt gleichsam eine Brücke über den Fluß trennender Erscheinungen, die aus dem Gegensatz der klassischen und romantischen Denkform an die Oberfläche quellen. Die Individualität gehört zu den Zentralideen der Frühromantiker, sie ist ihr „göttlicher Mittelpunkt", der sich sowohl in der ganzen Menschheit als in der Einzelpersönlichkeit verbirgt. Individualität ist angeboren und treibt den Menschen nach den Gesetzen alles Organischen zur Betätigung im Weltganzen. Deshalb ist für die Romantik die Originalität eine von unbekannter Hand dem Menschen auferlegte Pflicht, fast im Gegensatz zum „Sturm und Drang", für den sie freier, ungebundener Subjektivismus war. Wenn nun für Novalis auch der Staat und mit ihm die Staatsnation, zu deren Begriff er bereits vordringt, eine derartige geschlossene Individualität wird, deren Besonderheit so unauslöschlich bleiben soll, wie die der einzelnen Menschen, so leuchtet er damit hinüber zu den Begriffen seiner humanistischen Zeitgenossen, die ihre Idee von der nationalen Individualität aus der antiken Lebensverfassung ableiteten. So sagt Wilhelm v. Humboldt in seiner Studie „Ueber die Aufgabe des Geschichtsschreibers": „Griechenland stellt... eine, weder vorher, noch nachher jemals dagewesene Idee nationeller Individualität auf"[2]), in der Art, daß der urnationale Geist des Volkes sich in vielfacher Teilung in die Gesinnungen der Stämme, Völkerschaften und einzelnen Städte auflöst und in ihrer Verbindung vervielfacht wieder emporsteigt. Es wäre übrigens noch zu untersuchen, wieweit der Individualbegriff, auch der des „Sturm und Drangs", von den an der griechischen Geschichte entwickelten Vorstellungen abhängig ist. Hier scheint eine verbindende Linie von Hamann zu Hegel zu führen. Wenn noch Burckhardt die Entwicklung der Griechen zum staatsbildenden Volk mit dem Erwachen ihrer Individualität seit dem 7. oder 6. vorchristlichen

[1]) Novalis an Aug. Wilhelm Schlegel in Jena, Weißenfels, 30. November 1797.

[2]) W. v. Humboldt, Ges. Schriften, herausgeg. v. d. kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch: IV, 52.

Jahrhundert zusammenbringt[1]), so erfaßt auch der junge Fr. Schlegel schon die griechische Staatsidee in einem Sammelbegriff, der eine kulturell vereinigte Vielzahl individualisierter, selbständiger Kleinstaaten umschließt. Er macht diesen Gedanken allerdings zur Grundlage eines neuen Theorems, das den kantischen „Völkerbund" mit dem teilweise erweiterten Naturrecht Rousseaus verschmilzt. So liegt der Schluß nahe, daß der Sinn für Individualität im 18. Jahrhundert neben charakterologischen und anderen Gründen z. T. auch ein Ergebnis des Humanismus in dieser Zeit ist, wie die griechische Geschichte auch noch dem modernen Historiker als Entwicklung reifer Individualkraft erscheint, wofür nicht nur der oben erwähnte Burckhardt Zeuge ist, sondern auch W. Windelband, der selbst für die „Geschichte der alten Philosophie"[2]) den „Geist der Wissenschaft (in Jonien)... aus jener Befreiung und Verselbständigung des individuellen Denkens" ableitet. Nicht überall geht die Auffassung des Individualismus durch das hellenische Ideal hindurch, was die Beobachtung dieses Umstandes für das 18. Jahrhundert um so wichtiger macht. Nietzsche nennt die Griechen „Die Staats-Narren". — „Die fast religiöse Liebe zum Könige ging bei den Griechen auf die Polis über, als es mit dem Königstum zu Ende war. Und weil ein Begriff mehr Liebe erträgt als eine Person und namentlich dem Liebenden nicht so oft vor den Kopf stößt, wie geliebte Menschen es tun..., so war die Polis- und Staats-Verehrung größer als irgend je vorher die Fürsten-Verehrung. Die Griechen sind die Staatsnarren der alten Geschichte — in der neueren sind es andere Völker".[3]) Auch im Alter hat Friedr. Schlegel sich von seinen ehemaligen Anschauungen nicht ganz befreien können und wenn in seinem späteren System seine Idee von der katholischen Hierarchie erscheint, so ist dies nur eine andere Begründung für den Universalismus des 18. Jahrhunderts. Er baut jedoch zweifellos dem spätromantischen Nationalbegriff bereits vor, wenn auch sein völkisches Einteilungsprinzip noch ganz unwissenschaftlich ist. Ja, gerade die konservative Enge seiner nationalen Grundsätze läßt zum ersten Mal die künftigen Schatten der deutschen Politik vorausahnen: die heilige Allianz und die Diplomatie der Restaurationszeit.

[1]) J. Burckhardt, Griech. Kulturgesch. IV, 159.

[2]) W. Windelband, Gesch. der alten Philosophie, in Müllers Handbuch der klass. Altertumswissensch. 1888, 130.

[3]) Nietzsche, Werke (Leipzig 1899) I, 3, 323.

Damit sind wir unmittelbar in den Kreis der jüngeren Romantiker eingetreten. Nun erfährt der nationale Geist eine bedeutsame Verbreiterung und durchströmt mit doppelter Wirkung die Literatur, indem er in der Dichtung wie in der Wissenschaft eine besondere Gestalt gewinnt. Wenn wir Achim von Arnim als Vertreter jenes Geschlechts aus den 80ger oder späten 70ger Jahren ansprechen, so finden wir in ihm und unter seinen Freunden einen Gedanken rege, den man heute als „Volksbildung" bezeichnen würde. Und zwar ist Arnims volksbildnerisches Streben bereits ganz politisch gedacht gegenüber den ideal-ästhetischen oder gar utopischen Unternehmungen seiner Vorgänger. „Eine Sprach- und Singschule!" möchte Arnim einrichten. „Sowie Tieck den umgekehrten Weg einschlug, die sogenannte gebildete Welt zu bilden, indem er die echte, allgemeine Poesie aller Völker und aller Stände, die Volksbücher, ihnen näher rückte, so wollen wir die in jenen höheren Ständen verlornen Töne der Poesie dem Volke zuführen, Göthe soll ihnen so lieb wie der Kaiser Octavianus werden... Die einfachsten Melodien von Schulz, Reichardt, Mozart u. a. werden durch eine neuerfundene Notenbezeichnung mit den Liedern unter das Volk gebracht, allmählich bekömmt es Sinn und Stimme für höhere wunderbare Melodien".[1]) Zu diesem Zwecke will Arnim in einer eigenen Schule der Dichtkunst, die er auf dem Schloß Laufen am Rhein errichten will, die deutsche Sprache für Ton und Rhythmus gefügiger machen. „Hier wird die allgemeine deutsche Sprache erfunden, die jeder Deutsche versteht...". Freilich, auch in Arnims Plan ist manches lustige Gebilde, das nie wirklich werden kann, aber das poetische Unternehmen hat, wenn auch nicht in organisatorischer Hinsicht, so doch in der Hebung des volkstümlich-nationalen Liederschatzes seine schöne Erfüllung gefunden. Diese Gesinnung beflügelt alle Pläne des jungen Geschlechts und schon besitzen auch diejenigen, die wir als die Träger der deutschen Restauration bezeichnen dürfen, wieder die ideale Anschauung, wie sie die Weimarer Dichter mit Hellas verbanden, und deren phänomenale Existenz erst über jenen begrifflichen Bildungsweg möglich wurde, den die ostdeutsche Renaissance gebahnt hat. Und ähnlich wie etwa zwanzig Jahre vorher Schiller und Körner den ästhetischen Wert der zeitgenössischen Dichtung herabsetzen mußten, weil sie der Glanz antiker Schönheit so mächtig erfüllte, daß in seinen Strahlen alle

[1]) Achim v. Arnim an Clemens Brentano, Zürich, 9. Juli 1802.

Poesie verblaßte, die von auswärts, aus anderem Bereiche kam, so schätzt auch das neue Geschlecht die gleichzeitige Literatur gering, sofern sie nicht das nationale Ideal entfaltet. So schreibt Wilhelm Grimm an Clemens Brentano (und dieses Beispiel möge hier gelten, ohne daß wir noch auf die bedingenden Einzelheiten eingehen): „Mein... Grund, warum ich keine übermäßig strenge Kritik recht finde, ist mein Glauben, daß die moderne Kunst niemals absolut vollkommen sein kann. Es wird immer an einer Stelle hapern und geflickt werden müssen, oder geleimt nach Göthes Ausdruck. Nur die Nationaldichtung ist vollkommen, weil sie ebensowohl wie die Gesetze auf dem Sinai von Gott selber geschrieben ist..."[1]) In seiner Selbstbiographie spricht er in einer Bemerkung, die in das Jahr vorher fällt, seiner Zeit das Nationalgefühl ab und er durfte dies, weil es in ihm schon zum Ideal übersteigert war, wie es auch die nächsten Jahre nicht ganz erreichen konnten. Und selbst zur sichtbaren Erscheinung verdichtet die wieder gewandelte Denkform den Gegensatz zu den älteren Romantikern. Noch waren nicht zwei Jahre seit Fr. Schlegels Veröffentlichung „Ueber die Sprache und Weisheit der Inder" vergangen und der jüngere Grimm schrieb an Arnim: „Mir wird überhaupt die Manie zuwider, mit der man alles aus der Fremde herleiten und uns wieder entziehen will, daß man nächstens auf die Erde fallen wird, wenn man sich setzen will, weil der Stuhl weg ist".[2]) Man hatte nicht immer so gedacht. Zu einer Zeit, da die Brüder Grimm mit Arnim noch nicht bekannt waren und die altgermanistische Forschung ihre schlummernden Vorstellungen noch nicht geweckt hatte, schrieb einmal Jakob an seinen Bruder: „Daß man die neue Schule mit aller Gewalt zu Grabe läuten will, rührt wohl größtenteils aus Parteierbitterung, Einfalt und Nachbeterei her; einesteils liegt aber etwas darin, was mir gefällt; es weht nämlich in der deutschen Literatur, — d. h. solange sie existiert, wie mir deucht, ein Geist von Republikanismus, der keine Schule oder Clique aufkommen läßt, und gewiß ist dies der einzige Weg, der zum Ziele führt und das Vortreffliche allgemein anerkennen macht, indem eine Schule in einzelnen wenngleich Nebenpunkten immer einseitig bleibt. Diese Schule war zur Revolution durchaus nötig, nachdem sie aber diese glücklich herbeigeführt

[1]) Wilhelm Grimm an Clem. Brentano, Kassel, 15. Dezember 1810.
[2]) Wilh. Grimm an Arnim, Kassel, 3. August 1810.

hatte, muß sie keine Monarchie errichten wollen..., und vielleicht ist dies die einzige Seite, von der die Schlegels etc. und ihre Schriften in keinem guten Licht erscheinen mögen, was ihrem Wert indes nur sehr relativ, und wenn man diese Relation weiß, gar nicht schadet".[1]) Diese Teilnahme wandelt sich rasch. Bald verbinden die jungen Gelehrten mit ihren schöngeistigen Freunden mancherlei poetische Geschäfte, die in ihren volksbildnerischen Absichten einen gemeinsamen Mittelpunkt haben. Von anderer Seite erfahren nun auch die politischen Wissenschaften eine neue Förderung. An ihrer Entwicklung ist vorzüglich Fichte beteiligt, obgleich er seine Anschauungen noch nicht allgemein über die humanistische Grundlage erhebt. Sein Nationalitätsprinzip ist noch ganz vom Begriffsinhalt des Kulturstaates erfüllt. Darin äußert sich deutlich die Nachwirkung der Aufklärung, über die Fichte ja nirgends so recht herausgewachsen ist. Der nationale Geist, von dem er spricht, ist nur ein anderes Wort für das Kulturideal des 18. Jahrhunderts und wo immer er auch das Volkstum bereits mit dem Staatsgedanken verknüpft, bewegt er sich doch in einer universalistischen Auffassung. Ganz über sie hinaus zu einer grundlegenden Umwandlung des Nationalbegriffs ist erst Adam Müller gelangt. Müller hat den bestimmenden Einfluß auf seine gesamte Lebensauffassung von Edmund Burke empfangen; aus dessen Aesthetik leitete er Triebkräfte in die deutsche Dichtung und zog Heinrich v. Kleist an die neuen Ideale heran, in Burkes staatsmännischer Schule erwarb er auch die Grundsätze der modernen Geschichtsphilosophie, die für den politischen Staatsbegriff in Deutschland von großer Bedeutung wurde. Der Fortschritt der englischen Theorie bestand darin, daß dem Begriff vom Staatsleben eine Anzahl bisher unberücksichtigter kulturhistorischer Elemente eingefügt wurde. Burke zieht nämlich alle Lebensäußerungen des Volkes, seine dunkeln Triebe und gierigen Instinkte, seine minderwertigen Hemmungen und den ganzen Bezirk seiner Sitte, die volle Kraft der Ueberlieferung und die gesamte Reihe seiner Empfindungen in das Entwicklungsbild der geschichtlichen Darstellung ein, er legt Zweckmäßigkeit in das, was man bisher als Schwäche entschuldigt oder als Unvernunft übersehen hatte. Die notwendige Folge davon war, daß das historische Recht wieder gegenüber dem Natur- und Vernunftrecht in Geltung trat. In diesem Geist bildete Ad. Müller seine

[1]) Jakob Grimm an seinen Bruder Wilhelm, Paris, 2. April 1805.

staatsgeschichtlichen Anschauungen und daher ist auch seine bedeutsame Definition des Staates abgeleitet: „Der Staat ist eine Allianz der vorangegangenen Generationen mit den nachfolgenden und umgekehrt" und er ist ferner „die innige Verbindung der gesamten physischen und geistigen Bedürfnisse, des gesamten physischen und geistigen Reichtums, des gesamten innern und äußeren Lebens einer Nation zu einem großen energischen, unendlich bewegten und lebendigen Ganzen".[1]) Das ist der spätromantische Nationalstaat, von dem Müller in seinem Referat über eine politische Schrift des Kabinettsrat Brandes aus dem Jahre 1808 höchst bezeichnend sagt: „er ist der Inbegriff des physischen und geistigen Lebens einer Menschenmasse; er ist nicht bloß ein Spielwerk oder Instrument in der Hand einer Person, eines Friedrichs, sondern er ist eine Person selbst".[2]) Damit ist nicht nur die wesentliche Umstellung der Begriffsinhalte vollzogen, sondern die Linien ihrer Entwicklung erscheinen nahezu sinnfällig in ihrem Ausdruck. Was Meinecke zu Müllers Theorem bemerkt, sei erhellend als Abschluß unserer engeren Betrachtung angeführt: „Das Individuum hat hier seine Souveränität verloren an die geschichtlichen Lebensmächte, von denen es umgeben ist"[3]).

Ein Geschlecht, das imstande war, sich in ein so großzügiges nationales System hineinzudenken, mußte tief berührt worden sein von den politischen Ereignissen: es gibt nun eine Tiefe des Bewußtseins, in der die nationale Stimmung verwandt ist mit der religiösen Andacht. Jeder Krieg mit seiner Dichtung, am Anfang des 19. Jahrhunderts etwa die Kriegslyrik Theodor Körners, jede völkische Umgestaltung mit ihrer reaktionären Wandelfähigkeit hat dies bewiesen. Jetzt erst und auf diesem Wege konnte sich die religiöse Sehnsucht des Volkes erfüllen, die schon vorher künstlerisch, aber unwirklich sich zu vollenden schien. Die literarisch gebildete Oeffentlichkeit fand sich freilich auch jetzt noch nicht mit vollem Vertrauen in die veränderte Lage und es schien auch jetzt manchen, als hätten sich die ehemaligen unwahren Vorstellungen nur in eine neue Mode gekleidet, ohne daß die Menschen, die sie zur Schau trugen, innerlich gewachsen wären. Und so unberechtigt war ja das Mißtrauen nicht: unter den begeisterten Zuhörern, die Fichtes mutigen

[1]) Adam Müller, Elemente der Staatskunst I, 84.
[2]) Adam Müller, Verm. Schriften über Staat, Philos. u. Kunst. Wien 1812, I, 221.
[3]) Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat S. 124.

und stolzen Worten folgten, war wohl mancher, der sich zehn Jahre zurück erinnerte, da dieser Mann mit einer schwerwiegenden Anklage seine Universität hatte verlassen müssen. Und über Müllers Vergangenheit lagen noch dunklere Schatten. Und so raunte einer dem andern zu: „Adam Müller, der berühmte Gesetzgeber, setzt die Kirche über die Regierung, und unser Erbadel ist ihm schon von Gott selbst eingesetztes religiöses Institut. Alles lebt in der Idee, von Fichte bis auf Heinrich v. Kleist". Und zürnend fügte man hinzu: „Wehe der Religion, wo Religiosität Mode wird"[1]). Trotzdem drang auch hier die neue Gesinnung durch und nichts ist bezeichnender für die geistige Veränderung im aufklärerischen Berlin als der Inhalt der „Berliner Abendblätter", die seit dem Herbst 1810 H. v. Kleist herausgab. In ihrer 29. Nummer findet sich der Beitrag eines höheren Offiziers, der die von uns geschilderten Veränderungen geradezu auf eine prägnante Formel bringt: „Die Sündflut philosophischer und moralischer Systeme hat stark zum allgemeinen Verderben eingewirkt ... Kehrt zu den einfachen Grundgesetzen zurück. Ihr habt sie in den zehn Geboten. Aber in Allen". (2. November 1810).

4.

Die Naturwissenschaften in ihrer Beziehung zur Literatur an der Wende des 18. Jahrhunderts

Doch neue Strömungen sammelten sich im Grunde der Zeit und trugen ihren Sinn und ihren Wert an die religiösen und völkischen Entwicklungskräfte heran und umgaben sie allmählich mit ihren Bedeutungen und bildeten sich mit ihnen fort dem Ziele des neuen Jahrhunderts entgegen. Ungefähr mit den fünfziger Jahren setzt in Deutschland eine merkbare Erhöhung der zivilisatorischen Güter ein und eine wachsende Teilnahme an ihrem Aufbau und ihrer Förderung verbreitet sich von nun ab über weite Kreise. Ein neuer wissenschaftlicher Kulturkreis bereitet sich vor und ein wichtiges Glied unter seinen Voraussetzungen bildet die Aufklärung, deren Einfluß auf den religiösen Kulturkreis wir bereits kennen gelernt haben. Schon in den fünfziger Jahren werden Zeichen deutlich, die auf eine grundlegende Umgestaltung des deutschen Wirtschaftslebens hinweisen. Die kaufmännischen

[1]) Reinhold Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe. Berlin u. Stuttgart 1901, S. 486.

Unternehmungen gewinnen einen größeren Umfang, neue wirtschaftliche Verkehrslinien verbinden die wichtigsten Handelsorte, durch den wetteifernden Fleiß neuer Kräfte entfaltet sich das Gewerbe in einem bis dahin ungekannten Maße und schon keimen auch die ersten Anlagen der Industrie auf. Das hat natürlich gleichzeitig tiefgreifende soziale Veränderungen zur Folge: die arme Landbevölkerung beginnt ihren Zug zur Stadt, der bis heute nicht abgeschlossen ist, und sucht lohnendere Betätigung innerhalb der städtischen Arbeitskreise; dadurch kommt es einerseits zu einer ständig wachsenden Vermehrung der unbemittelten Volksklassen in den Städten, anderseits wird ihre Verwendung im fabriksmäßigen Betriebe unentbehrlich. Es wird also in dieser Zeit der Grund gelegt zum Stande der industriellen Arbeiterschaft und damit zu den proletarischen Massen des 19. Jahrhunderts mit ihren steigenden Forderungen und Rechten. Es kommt aber in dieser Zeit auch der Bürgerstand zu einer neuen, freilich noch eingeschränkten Bedeutung sowohl durch das Ansehen seiner wirtschaftlichen Betätigung, als auch durch die glücklichen finanziellen Verhältnisse, die ihn mit neuen Pflichten und Ansprüchen dem Staate verbinden. Das Bild eines allgemeinen Wohlstandes kennzeichnet diese Jahre. Schon vor dem siebenjährigen Kriege schildert der Chronist diese Zustände ungewöhnlich günstig. „Deutschland befindet sich" so schreibt Süßmilch im Jahre 1740, „der kleinen Mängel ohnerachtet, in einem blühenden Zustande, welcher auf den höchsten Gipfel steigen könnte, wenn es sich zu einem ewigen innerlichen Frieden vereinigen könnte". Die kriegerischen Unternehmungen Friedrichs des Großen lähmen allerdings wieder die Mehrzahl der aufsprossenden Zweigkräfte, aber dieser Rückgang verschwindet neben der intensiven und extensiven Wirtschaftsreform, die die Zeit nach dem Kriege neu und in höherem Maße belebt. Schon 1786 rühmt Hertzberg die preußische Industrie als gleichwertig mit der ausländischen, er nennt hauptsächlich Frankreich, England und Holland, „wir haben" sagt er stolz, „fast alle erdenklichen Fabriken und Manufakturen, sowohl für die Gegenstände des notwendigen Gebrauches, wie für die Annehmlichkeiten und den Luxus".[1]) Im Norden Deutschlands vergrößern die Hafenstädte ihr Schiffsmaterial, nehmen jetzt auch Schiffsbauten für fremde Staaten auf ihre Stapelplätze, im Süden, im neuerworbenen Schlesien kommt eine neue Industrie, die

[1]) Koser, König Friedrich der Große, VIII. Buch, S. 401.

Montanindustrie auf und schon um die Mitte des Jahrhunderts sind hier zwei staatliche Hochöfen im Betrieb. Diese überaus tätige Teilnahme Friedrichs für die Industrie bedroht beinahe in ihrer Einseitigkeit das Handelswesen, das sich fast nicht mehr auf gleicher Höhe halten kann, aber trotzdem seine bedeutende und günstige Stellung im Wirtschaftsbereich, wie ehedem, einnimmt. Mirabeau hatte Unrecht, wenn er den König schalt, daß er die Landwirtschaft erdrücke, um die Fabriken zu heben. Man verstand eben nicht die Notwendigkeit seiner neuen Zollmaßnahmen und seine Monopolisierung der einzelnen Handelszweige, wie des Kornhandels zum Beispiel. Seine neuen wirtschaftlichen Schöpfungen in dieser Hinsicht, wie die Reform des Transitzollsystems, die Tabaksadministration, die Gründung einer Bank in Berlin und einzelner Handelsgesellschaften erregten Widerstand und Widerspruch nicht nur im Volke, sondern auch in Regierungskreisen und äußerten sich schließlich nach dem Tode des Königs in einer grundsätzlichen Verwerfung seiner Wirtschaftspolitik.

Dieser fast plötzlich aufstrebende Zug der realen Bedürfnisse hat zweifellos auch den Entwicklungsgang der realen Wissenschaften bestimmt. „Notwendig wächst in der Verfolgung des eigenen Vorteils das Vertrauen zur eigenen Kraft. Die Umgebung hindert, die eigene Persönlichkeit überwindet". Der Individualismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat ganz gewiß auch in dem Nützlichkeitssystem der Aufklärung einen wesentlichen Wurzelsproß. Ebenso sucht der Intellektualismus der Zeit „in der Aufklärung ... das Zaubermittel für den stürmisch erwarteten Fortschritt auf jeglichem Gebiete".[1] Dieser erwartete Fortschritt stellt sich auch mit elementarem Einfluß im nationalen Bildungsleben ein; am Ende des Jahrhunderts blühen die Naturwissenschaften in ungeahnten Erfolgen auf, ja die bisherigen Anschauungen wandeln sich unter der Macht der neuen realen Erkenntnisse. Diese Wandlung vollzieht sich aber durchaus nicht nur in günstigem Sinne für die religiösen Kulturbestände, für die künstlerischen Werte. Im Herbst 1797 klagt A. W. Schlegel in einem Briefe an Goethe, daß „das Gebiet der Dichtung durch den Gang unsrer Bildung immer mehr verengt werde und nahe daran sei völlig erschöpft zu sein". Das war eine sehr entmutigende, aber richtige und

[1] Felix Günther, Die Wissenschaft vom Menschen: Geschichtliche Untersuchungen, herausgegeben von Karl Lamprecht, V, 1, 1907, S. 7 f.

scharfsinnige Erkenntnis. Wir würden hier jedoch unrecht tun, uns vorzüglich auf die herabziehende Beeinflussung der Folgezeit durch die Aufklärung zu beziehen; was für das religiöse Moment uneingeschränkt gelten kann, dürfen wir hier lediglich als richtunggebende Triebkraft ansprechen. Der Ursprung für die realen Wissenschaften, namentlich die Naturwissenschaften am Ende des 18. Jahrhunderts, liegt weiter zurück. Für die Mathematik und vor allem das Experiment, das um diese Zeit einen neuen Aufschwung seiner Anwendung findet und zu bahnbrechenden Errungenschaften führt, hat die Grundlage seiner Bedeutung bereits das 17., ja das 16. Jahrhundert gelegt. Die wichtigsten Gesetze der Mechanik sind aus der individualistischen Denkweise hervorgegangen, durch sie haben Huyghens, Galilei und Kepler den Weg gefunden, ihre rechnerischen Ausführungen mit dem prüfenden Experiment zu verbinden. Eine Epoche des methodischen Verfalls trennt diese Zeit von dem neuen Aufschwung, der uns unmittelbar in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hineinführt.[1])

Wir haben die Anfänge der modernen Realwissenschaften geschichtlich dahin zu verlegen, wo wir zum ersten Male einer durchgreifenden experimentellen Tätigkeit im akademischen Betriebe, und somit im Forschungsleben nicht allein Deutschlands, sondern vielleicht noch bedeutsamer auch Westeuropas begegnen. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts werden an den deutschen Universitäten die ersten naturwissenschaftlichen Arbeitsstätten eingerichtet; die größte Bedeutung erlangt das naturwissenschaftliche Institut der Universität Göttingen, mit dessen Leitung Lichtenberg betraut ist. Der empirischen Arbeitsfreude dieser Generation kommen die Forschungen der Astronomie und daneben der Physik am nächsten, während die Chemie z. B., weniger von der experimentellen, als der theoretischen Grundlage abhängig, unverhältnismäßig weit zurückbleibt. Die bedeutendsten Erkenntnisse der damaligen Astronomie rühren von einem Deutschen her, der sich in England hatte naturalisieren lassen und neben seinem überragenden Gelehrtendasein das schlichte und einfache Leben eines Musiklehrers und Organisten führte. Es ist William Herschel, der Entdecker des Uranus, der zu seinen Zwecken mit unermüdlichem Fleiß und unter persönlicher Gefahr seine großen Teleskope baute. Die eifrigen Beobachtungen des Sternenhimmels konnten nicht nur Gegenstand der

[1]) Vgl. zu dem Folgenden Karl Lamprecht, Deutsche Geschichte III, 3, 197 ff.

Astronomie bleiben, sondern machten notwendig auch die Studien auf dem Gebiete der kosmischen Physik rege. Die französische Forschung hatte in ihrer Hypothese von der Entstehung des Sonnensystems einer neuen Auffassung Platz gemacht, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß Laplace in seiner Theorie ein Nachfolger Kants war, der in seiner Erstlingsschrift die gleichen Gedanken nur in allgemeineren Zügen niedergelegt hatte. Neben dieser Teilnahme trat das Interesse für die Experimentalphysik wesentlich zurück; und auch auf ihrem Gebiete sind die einzelnen Zweige in wechselnder Höhe ausgebildet. Am weitesten ist bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Optik gediehen; ihre Erkenntnisse über die Zerstreuung, Beugung, Brechung und Polarisation des Lichtes sind von einer, damals noch unabsehbaren Tragweite gewesen, ja, man war sogar schon auf dem Wege von der alten Emissionstheorie zur Aethertheorie. Unmittelbar an diese Erfolge reihen sich die Ergebnisse der Wärmelehre an: zeitlich allerdings nicht unmittelbar, da Rumford seine Auffassung der Wärme als einer atomaren Bewegung erst knapp an der Jahrhundertwende begründet und Herschel die kalorische Erscheinung, die wir heute das spektrale Ultra-Rot nennen, erst 1800 entdeckt. Auf dem Forschungsgebiete der Akustik nimmt Chladni eine wesentliche Stellung ein, dessen nach ihm benannte „Klangfiguren" einen wichtigen Einblick in die Schwingungszustände der Platten brachten. Am weitesten zurück — und das überrascht vielleicht am meisten — steht die Lehre von der Elektrizität. Noch Friedrich der Große hatte in seinem Briefe an d'Alembert spöttelnd gefragt: „Ist es nicht wahr, daß die Elektrizität und alle Wunder, die sie enthüllt, nur dazu gedient haben, unsere Neugierde anzuregen?" Der König trug sich freilich mit einer allgemeinen Verachtung der Naturwissenschaften, seitdem die exakten Berechnungen seines Mathematikers Euler für die hydraulischen Maschinen die Wasserkünste von Sanssouci hatten nicht in Betrieb bringen können. Das ist ein charakteristisches Beispiel für die großartige Umgestaltung der Naturwissenschaften, die freilich vielfach erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts deutlich wird. Auch die Entdeckung der tierischen Elektrizität durch Galvani mittels seiner bekannten Froschschenkelversuche fällt in die neunziger Jahre. Diese Entdeckung hatte keine geeignetere Zeit finden können, als die Epoche der romantischen Denkweise, die an sie die blühendsten und auch verstiegensten Hoffnungen

knüpfte. Als Volta kam und die kühnen Erwartungen enttäuschte, waren auch die schöneren Träume schon verflogen und die Menschen rüsteten sich für ernste, nüchterne Zeiten.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß in dem Entwicklungsgang der Naturwissenschaften die Chemie bedeutend zurückgeblieben war. Die Ursache dafür liegt darin, daß die überkommenen Anschauungen den Fortschritt zu lange gehemmt hatten und diese Hemmung war wieder geschichtlich möglich geworden, weil in den bis auf das klassische Altertum zurückreichenden Grundlagen ein niederziehendes Element gelegen war für die Wundersüchtigkeit des Mittelalters. Jene älteste, sogenannte qualitative Chemie beruhte nämlich auf der Ansicht, daß den Körpern oder ihren letzten nicht zu teilenden Bestandteilen eine eigenschaftlich verschiedene und auf andere Körper übertragbare Kraft innewohne. Darauf geht jene Wunderhoffnung zurück, die man als Stein der Weisen verwirklicht dachte, und jene unzähligen alchymistischen Versuche im 16. und 17. Jahrhundert. Doch schon diese Zeit läßt spärliche Ansätze zu einer Wandlung erkennen, die im 18. Jahrhundert als dringendes Bedürfnis empfunden, doch erst später durchgesetzt wird. Angedeutet erscheinen ihre Anfänge bereits in der Aufstellung mechanischer und quantitativer Grundgesetze durch Lavoisier und ihre Verheißung ist verkündigt in der umwälzenden Entdeckung des Sauerstoffs durch Priestley und in den stöchiometrischen Versuchen Richters. Aber noch immer liegt dieser Wissenschaft ihr alter Wunderkult zu nahe und wenn sie wenige Jahre vorher noch deutsche Universitäten als ein überflüssiges Studium abgelehnt hatten, so zog sie um 1800 von neuem ins Traumland ein, um diesmal freilich nur im Fluge hindurchzuschweben und dann verjüngt mit glücklichsten Erfolgen neu zu beginnen. Das war die Zeit, da der Chemiker Novalis sie mit den Schwingen seiner Fantasie beflügelte und sie vom Erdreich der Wissenschaften hob, aus dem inzwischen ein anderer Wissenszweig aufblühte und mächtig wurde: die Chemie trat zunächst vor der Physiologie zurück, heute können wir sie beide nicht ohne ihre gegenseitige Verbindung denken.

Auch bei der Physiologie müssen wir zunächst einzelne Seitenzweige aussondern, die das Bedürfnis der Zeit zur Nachtseite der Naturwissenschaften gedrängt hatte. Einer wirklich exakten Forschung begegnen wir um die Mitte des Jahrhunderts eigentlich nur auf dem Gebiete der Pflanzenphysiologie. Hier ist die Entdeckung Malpighis,

die in dem Blatt das Ernährungsorgan der Pflanze erkannte, die bedeutendste neben den Versuchen von Ingenhouß, die zu der Wahrnehmung führten, daß der pflanzliche Organismus abwechselnd unter dem Einflusse der Belichtung Sauerstoff bilde und Kohlensäure ausscheide. Diese Fortschritte gehören in ihrem größten Teil der französischen Geschichte an, die deutschen Gelehrten hatten sich zu schwere Probleme gestellt, um sie mit den primitiven Mitteln und Vorarbeiten ihrer Zeit glücklich lösen zu können. Diese Tiefe der Fragen verführte zunächst zu Mißverständnissen oder zu ihrer scheinbaren Lösung auf verschlungenen, phantastischen Wegen. Freilich ging hier auch Frankreich mit, ja voran, nur blieben ihm tätige Kräfte frei für das Geschäft des ernsten Denkens. Der Franzose Montpellier war es, der den Begriff des Vitalismus geprägt hat. Wir verstehen darunter die Hypothese von der sogenannten vis vitalis, die einer Verbindung der Irritabilität und Sensibilität im menschlichen Körper entströme. Diese Begriffe haben die Naturphilosophie noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beherrscht. Die Annahme einer wirkenden Lebenskraft konnte zunächst günstige wissenschaftliche Erfolge versprechen: sie führte zu der Theorie von der Anima vegetativa Stahls, zu der Theorie des Nisus formativus Blumenbachs usw. Gerade das System Blumenbachs eröffnete neue Aussichten, als es sich mit Wolffs Lehre von der Epigenese verband und eine Umgestaltung der bisherigen Anschauungen von der menschlichen Phylo- und Ontogenese erwarten ließ; doch die Präformationstheorie, die sich bis auf Albrecht v. Haller zurückführen läßt, behauptete hartnäckig ihre beherrschende Stellung in der Wissenschaft und hemmte den Fortschritt. Diese immerhin erfreuliche wissenschaftliche Regsamkeit überschatten die zahlreichen wundersüchtigen Mißbräuche, die man bald zum Betrug, bald mit Ueberzeugung ausübte. Aus solchen Zauberkünsten entwickelte sich am Ende des 18. Jahrhunderts die Homöopathie und der Mesmerismus. Und wie zu gleicher Zeit auf dem Boden der Chemie ein deutsches Wunderland erstand, so kleideten sich auch hier Künstler in den Arbeitskittel des Forschers und trugen ihre Bedeutung aus der Literatur hinüber auf das Gebiet der Wissenschaft: Lavater, Justinus Kerner, Franz von Baader. Handelt es sich hier aber mehr um eine Uebertragung dichterischer Bildungskräfte auf die naturwissenschaftlichen Probleme, so fanden diese auch in ihrer unveränderten Gestalt Teilnahme bei den literarischen Persönlichkeiten

um 1800. Beide Generationen, die um diese Zeit tätig sind, umgeben und betreiben die Naturwissenschaften mit ihrer ganzen Regsamkeit und offenbaren in der Auffassung und Methode ihrer Arbeiten um so deutlicher die Gegensätze ihrer Gedankengänge, als die verschiedenen Verfahren im gemeinsamen Stoff sich berühren müssen. Wir werden aber bald erkennen, daß sich hier der einfache Gegensatz von Klassik und Romantik, gehoben von der Vielfältigkeit der geschichtlichen Erscheinungen, kompliziert und über seine engere Bestimmungen hinauswächst.

Als Goethe im Jahre 1815 mit Sulpiz Boisserée sprach, bekannte er, sich oft gefragt zu haben, warum er bei seiner entschiedenen Anlage und Neigung zur Poesie, nicht bei dieser allein geblieben sei, sondern sich auch in die Wissenschaft gewagt habe. Darauf erwiderte ihm sein Kunstfreund: „er habe seinem Zeitalter die Schuld und Buße bezahlen müssen“[1]) und Goethe stimmte ihm bei. Dieser Zug der Zeit prägt sich besonders deutlich in Goethes naturwissenschaftlicher Tätigkeit aus. Wenn ihm auch das Vermögen beziehender Verknüpfung in hohem Maße eignet, so teilt doch auch er das Verlangen, die Schranken des natürlichen Gegenstandes, wenn auch nicht wie die jüngeren Künstler bis herauf zu Arnim und Görres spekulativ zu überwinden, so doch ideell zu erweitern. Aus der „Sündflut der Erfahrung“[2]) will er die menschliche Vernunft erheben und seine „ideelle Denkweise“ betätigen, die „das Ewige im Vorübergehen“[3]) enthülle. Hier — der Grund für den schroffen Gegensatz zu Linné. Dieser ein tüchtiger klarer Denker aus nordischem Bauernblut hatte um 1730 etwa seine Fundamenta botanica niedergelegt. Es war das erste großzügige Gesamtsystem der Botanik wie es den Lernenden noch unmittelbar in der letzten Zeit zur Grundlage diente: an gewissen, leicht erkennbaren, äußerlich rasch bestimmbaren Merkmalen werden die einzelnen Pflanzen unterschieden und klassifiziert. Wenn wir die auffällige Beschränkung Linnés in der bloßen Aeußerlichkeit übersehen, seine Verdienste nicht an den nachholenden Systemen der Folgezeit messen, die in die Tiefe der organischen Verknüpfung hinabtasten, so ist hier der erste Gesamtblick entwickelt, der

[1]) Sulpiz Boisserée, Tagebuch, 10. September 1815: Eduard Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. I. Band: Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Jena 1916.

[2]) Goethe „Maximen u. Reflexionen“ Nr. 1370: Schrift. d. Goethegesellsch., 21. Band.

[3]) Goethe, Werke W. A. II, 7, 120.

die Natur mit erkennendem Auge faßt, dem bis zu gewissem Grade nicht mehr „das geistige Band" fehlt, der „zusammensieht". Obgleich da eine Beziehung zu Goethe aufleuchtet, lehnt dieser ihn trotzdem ab: „Betrachtete ich ... das Unternehmen Linnés ... so fühlte ich immer mehr Ehrfurcht für diesen einzigen Mann ... Da konnte mir denn ein ruhiger, bescheidener Blick sogleich die Einsicht gewähren, daß ein ganzes Leben erforderlich sei, um die unendlich freie Lebenstätigkeit eines einzigen Naturreichs zu überschauen und zu ordnen, gesetzt auch ein eingebornes Talent berechtige, begeistere hiezu. Dabei fühlte ich aber, daß für mich noch ein anderer Weg sein möchte, analog meinem übrigen Lebensgange".[1]) So nennt Goethe selbst sein Künstlertum verantwortlich für seine naturwissenschaftlichen Spekulationen, er ordnet diese notwendig seinem übrigen Lebensgange unter und es ist im weiteren Sinne bezeichnend, daß sein Gedächtnis dem Linnéschen System gegenüber versagt und ein einfacher Bauernjunge, der spätere Dr. Dietrich, sein Reisebegleiter nach Karlsbad sein muß, um ihn in der deutschen und lateinischen Bezeichnung der Pflanzen zu unterweisen. In ganz andere Richtung strebte sein naturwissenschaftliches Interesse: „Mein ganzes inneres Wirken erwies sich als eine lebendige Heuristik, welche, eine unbekannte geahnete Regel anerkennend, solche in der Außenwelt zu finden ... trachtet".[2]) Dies ist das Ergebnis seiner Ueberlegungen, die er auch mit Schiller mündlich erörterte und die er im Sinne hat, wenn er einmal an diesen schreibt: „Ich stehe gegenwärtig in ebendem Fall mit den Naturphilosophen, die von oben herunter, und mit den Naturforschern, die von unten hinauf leiten wollen. Ich wenigstens finde mein Heil nur in der Anschauung, die in der Mitte steht".[3]) Diese Aeußerung deutet bekanntlich auf Goethes Gedanken vom „Urphänomen". Den größten Teil seiner naturwissenschaftlichen Systeme, bemerkte Goethe zu Sulpiz Boisserée „habe ich auf Urphänomene gegründet, da bin ich schon zu Hause. Was hätte und müßte man nicht alles herausfördern können, wenn man 40—50 Jahre alles was von außen herkömmt, beiseite lassen konnte"[4]). Den Begriffsinhalt seines „Urphänomens" hat Goethe an einer Stelle seiner

[1]) Goethe, Werke W. A. II, 6, 394.
[2]) Goethe, „Maximen und Reflexionen" Nr. 328.
[3]) Goethe an Schiller, 30. Juni 1798.
[4]) Sulpiz Boisserée, Tagebuch, 2. August 1815.

„Farbenlehre" wohl auseinandergesetzt, doch nicht so eindeutig, daß man seine Bestimmung ganz genau festlegen könnte. Er spricht hier von „Urphänomenen", „weil nichts in der Erscheinung über ihnen liegt, sie aber dagegen völlig geeignet sind, daß man stufenweise ... von ihnen herab bis zu dem gemeinsten Falle der täglichen Erfahrung niedersteigen kann".[1]) Man hat dieses Urphänomen gewiß mit Recht zu Platos ἰδέα in Beziehung gesetzt und auch von einer unmittelbaren Beeinflussung gesprochen. Ueber diese Frage hinaus ist aber ein anderes Problem für uns rege: woher leitet Goethe, der die Naturwissenschaften in den Mittelpunkt seines Wesens versetzt, die besondere Bildungsfähigkeit dieses ideellen Ergebnisses ab, in welcher Beziehung steht das „Urphänomen" zu seiner gesamten Denkform, mit welcher Sinnhaftigkeit ist es dieser eingefügt und ein Zeichen für sie? Wir sehen ganz klar die Entwicklungslinie, an deren Ziel das Urphänomen steht. Als er von der italienischen Reise an die Herzogin Luise eine Darstellung über den Unterschied zwischen Naturprodukt und Kunstwerk sandte, da verlegte er den Gegensatz beider in den Umstand, daß das Naturprodukt seine wahre Existenz in sich selbst beschlossen habe, während das Beste des Kunstwerks in der Idee des Künstlers beruhe, die sich im Ausdruck nie ganz erfüllt.[2]) Seine naturwissenschaftlichen Studien bis zu dieser Reise hatten sich wohl in manigfaltigen Beobachtungen und Untersuchungen bewegt, aber den sie durchdringenden Geist erwarb er erst in Italien, die „Art, die Naturgegenstände zu behandeln", die er später nicht als irgendeine durchzusetzende Meinung betrachtete, sondern als eine notwendige mitteilbare Methode.[3]) Um so wichtiger, wenn er sie stets mit seinem Künstlertum in Verbindung bringt, was nicht nur eine tiefe gegenseitige Durchdringung seiner gedanklichen Verfahren gewährleistet, sondern auch auf ihre wechselseitige Bestimmung hinweist. Und dieser eigentümlichen Denkform Goethes haben wir nachzusinnen. In jenem Brief an seine Herzogin schreibt er: Wie der Künstler, freilich beschränkt durch die Grenzen der Menschheit, seine Idee im Gegenstande verkörpert, so birgt auch das ganze zur natürlichen Erscheinung offenbarte Wunder der Welt eine tiefe Idee. Denn „die Idee muß über dem Ganzen walten und auf eine genetische Weise das

[1]) Goethe, Farbenlehre, W. A. II, 1, 72.
[2]) Goethe an die Herzogin Louise, Rom, 12.—23. Dezember 1786.
[3]) Goethe an Hegel, 7. Oktober 1820.

ganze Bild abziehen“[1]); so verfuhr Goethe in seinen gelehrten Gedankengängen. Und die Macht, die die Menschen Gott nennen? „es ist alles so einfach und immer dasselbe“, sagte einmal der alte Goethe, „es ist wahrhaftig keine Kunst unser Herr-Gott zu sein, es gehört nur ein einziger Gedanke dazu, wenn die Schöpfung da ist“ [2]) So stellt, nicht nur in dieser Aeußerung, Goethe sein eigenes Wesen heraus und erhebt es zum übersinnlichen Begriffe. Und geführt von diesen Anschauungen sucht er nun in allen Erscheinungen der göttlichen Schöpfung sichtbar und gestaltet jene Idee. In leise wechselnder Art: Während er bei Betreten des italienischen Bodens sich mit Bedeutung fragt: „was ist Beschauen ohne Denken? Hier in dieser neu mir entgegentretenden Mannigfaltigkeit wird jener Gedanke immer lebendiger, daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln könne“, während er in den nächsten zwei Jahren bewußt eine „botanische Philosophie“ [3]) ausbaut, drängt er heimgekehrt die Reflexionen aus seinen Naturstudien immer mehr zurück: „Da bei meinen physikalischen und naturhistorischen Arbeiten“, schreibt er Ende 1795 an Wilh. v. Humboldt, „alles darauf ankommt: daß ich das sinnliche Anschauen von der Meinung, insofern es möglich ist, reinige und sondere, so ist mir jede Belehrung sehr willkommen, die zunächst hierauf deutet...“, oder wie er ein Jahr später zu Schiller bemerkt: „Die Natur *betrachtungen* freuen mich sehr. Es scheint eigen und doch ist es natürlich, daß zuletzt eine Art von subjektivem Ganzen herauskommen muß. Es wird wenn Sie wollen eigentlich die Welt des Auges, die durch Gestalt und Farbe erschöpft wird. Denn wenn ich recht acht gebe, so brauche ich die Hilfsmittel anderer Sinne nur sparsam, und alles Räsonnement verwandelt sich in eine Art von Darstellung“.[4]) Das könnte, das gedankliche Verfahren als solches ohne Rücksicht auf seinen Gehalt, ein Uebergang sein von Plato zu Aristoteles. Und doch hat sich sein System nie über die Denkform erhoben, die die Urpflanze erfunden hat, und sie in keiner neuen Selbstbildung aufgelöst. Waren doch seine naturwissenschaftlichen Studien, vorzüglich „eine Uebung des Geistes, eine Beruhigung

[1]) Vgl. dazu Goethe, Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie, abgefaßt 1795.

[2]) Sulpiz Boisserée, Tagebuch, 3. August 1815.

[3]) Goethe, Italienische Reise, Padua, 27. September 1786.

[4]) Goethe an Schiller, Weimar, 15. November 1796.

der Leidenschaften und ein Ersatz für die Leidenschaften",[1]) kurz ein anderes Mittel, in dem seine künstlerische Persönlichkeit wirkte. Und so liegt in seinem Brief aus Neapel vom 17. Mai 1787 an Herder ein sinntiefes Zeugnis seines Wesens; in welches Gebiet der Flug der Spekulation die Naturphilosophen jener Zeit auch entführen mochte. dorthin, wo Goethe stand, führte kein Weg vom Osten Deutschlands und so ist es über das engere Problem hinaus für die Denkform der Klassiker im allgemeinen charakteristisch, wenn Goethe in jenem Briefe aus Italien schreibt: „Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben". Und bedeutsam fügt er hinzu: „Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen". Und so schwebt über seinen Natur- und Kunststudien in Italien ein Zweck: wie er (nach seinem Bericht an Frau v. Stein) jene wesentliche Form gewahr werden will, „mit der die Natur gleichsam nur immer spielt und spielend das mannigfaltige Leben hervorbringt", so sucht er auch an den römischen Altertümern „zu erforschen, wie jene unvergleichlichen Künstler verfuhren, um aus der menschlichen Gestalt den Kreis göttlicher Bildung zu entwickeln... Ich habe eine Vermutung, daß sie nach eben den Gesetzen verfuhren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin".[2]) Die Lösung des Problems trägt er in ihren Hauptzügen ahnend in sich und hatte sie gefunden, ehe er ihre gegenständliche Erscheinung sah: seine ideale Anschauung vom klassischen Altertum war seiner Lebensäußerung vorgebildet wie sein Gedanke vom Urphänomen:

...das Meiste nämlich
Vermag die Geburt
Und der Lichtstrahl, der
Dem Neugebornen begegnet.

Und wenn Goethe selbst erkannte, daß ihm in Rom nichts ganz fremd sei, weil die Ahnung seinen Geist beflügelt hat und ihn zu dichterischer

[1]) Goethe an Schiller, Weimar, 17. Dezember 1796.
[2]) Goethe, Italienische Reise, Rom, 28. Jänner 1787.

Schau erhob, ihn die Dinge im Glanz ihrer Ideen sehen zu lassen, so ist damit das Wesen Goethes in der fundamentalen Form seines Denkens beleuchtet und wir erfassen an ihm ein neues Maß für die allgemeine Grundbestimmung der klassizistischen Denkform. Es mögen daran die Hauptlinien unserer Darstellung kräftiger und deutlicher hervortreten. Goethe hatte sich in Rom Pygmalion verglichen[1]); lebendig kam ihm nun sein Idealbild entgegen, dessen Wahrheit und Dasein längst in seiner Brust schlummerte, schlug die Augen zu ihm auf und sprach: „ich bin's!" Das ist das Geheimnis der Erlösung, die Goethe in Rom fand, das ist — in seiner allgemeinen Bedeutung — das tiefverschleierte Wesensbild des deutschen Klassizismus!

Man pflegt noch heute oft von der Gegenständlichkeit der Goetheschen Naturforschung im Gegensatz zu den Phantasmen der Romantiker zu sprechen. Wir müssen wohl nicht erst darauf hinweisen, wie ungenau und geradezu falsch dies ist. Schon Haym hat unter den „subjektivistisch angelegten und gebildeten Menschen" der Romantik, Schelling hervorgehoben als „den am meisten mit objektivem dichterischen Sinne Begabten". Freilich, die vieljährige Forschung, die uns von Haym trennt, hat die einfache Formel „objektiv-subjektiv" in ihrer blassen Allgemeinheit und Vieldeutigkeit, in ihrer Nachbildung einer verworrenen Theorie Fr. Schlegels längst überholt. Aber es bleibt über diese geschichtliche Korrektur hinweg Hayms Verdienst, als erster die Verschiedenheit Schellings seiner Umgebung gegenüber betont zu haben, wenn diese Verschiedenheit auch nach einer anderen Richtung hin sich äußert. Wir haben jedoch nicht nur festzusetzen, auf welchem Boden Schelling nicht steht, sondern vor allem auf welchem er steht, also seine positive Bedeutung klar zu machen. In diesem Falle würden wir nun irren, wenn wir kurzweg von einer „Objektivität" Schellings sprächen, begleitet von dem Gedanken jener „Gegenständlichkeit" Goethes, die wir oben abgelehnt haben. Die Sonderstellung Schellings innerhalb der Romantik als Naturphilosoph und als Metaphysiker in seiner Jugend- und Reifezeit war bisher vielfach von der historischen Ueberlieferung bestimmt, daß er der einzige unter seinen Freunden aus der Dresdner Zeit war, der zu Goethe günstige Beziehungen aufrecht erhielt. Die Person und die Sache, die sie vertrat, hatten beide Goethe gewonnen. Durch Goethe war er im Herbst 1797 an die Universität in Jena

[1]) Goethe an den Freundeskreis in Weimar, Rom, 1. November 1786.

berufen worden, in Goethes Hause war er in den folgenden Jahren willkommener Gast und Goethe war es, der als einer der ersten mit seinen hochfliegenden Ideen übereinstimmte. Diesen Umstand haben wir besonders hervorzuheben; Goethes naturwissenschaftliche Anschauungen paßten sich geradezu dem jungen Philosophen und seiner Theorie an: „Seitdem ich mich" schrieb ihm Goethe bereits drei Jahre nach seiner Ankunft in Jena, „von der hergebrachten Art der Naturforschung losreißen und, wie eine Monade, auf mich selbst zurückgewiesen, in den geistigen Regionen der Wissenschaft umherschweben mußte, habe ich selten hier- oder dorthin einen Zug verspürt; zu Ihrer Lehre ist er entschieden. Ich wünsche eine völlige Vereinigung, die ich durch das Studium Ihrer Schriften, noch lieber durch Ihren persönlichen Umgang..., früher oder später, zu bewirken hoffe..." Goethe steht Schelling persönlich bei und fördert seine Heirat mit Karoline, die A. W. Schlegel verläßt, Goethe ergreift ferner seine Partei in der unerquicklichen Fehde mit der „Allgemeinen Literatur-Zeitung" in Jena und bleibt mit ihm noch lange Zeit in Verbindung, auch nachdem Schelling, durch die Verhältnisse gedrängt, aus seiner Nähe für immer fortgeführt wird und schließlich in München ein neues Feld für seine Tätigkeit findet. Die Beziehungen verlieren sodann wohl ihren innigen Ton, aber man beansprucht gegenseitig Gefälligkeiten voneinander, Schelling teilt anfangs nach Weimar auch noch seine Erfolge oder Erkenntnisse in der Philosophie mit, dann freilich werden die Zeiträume, in denen man einander nicht schreibt, immer länger, es entsteht so „eine Ungewißheit über gegenseitige Gesinnung und Denkweise"[1]), schließlich wird es fast ganz still, doch zu einer tatsächlichen Entfremdung, wie etwa A. W. Schlegel gegenüber oder gar zu einer Abneigung, wie Friedrich Schlegel gegenüber ist es auf keiner Seite gekommen. Diese aus persönlicher und sachlicher Teilnahme geknüpfte Freundschaft kann man aber in ihrer wesentlichen Bedeutung nicht bloß an ihrer oberflächlichen Erscheinung erkennen. Man könnte sie allerdings, wenn die literarhistorische Kritik dadurch einen besonderen Vorteil gewänne, in gewisser Hinsicht psychologisch vertiefen. Die Aehnlichkeit in der Anschauungswelt beider mochte zum großen Teil herauswachsen aus der Art, wie sich der junge stürmische Schelling gab und wie sie sich namentlich in seiner etwas lauten Freigeisterei (im ursprünglichen Sinne dieses

[1]) Schelling an Goethe, Karlsbad, 22. September 1827.

Wortes) ausdrückte, ein Wesenszug, der Goethe vielfach an seine eigene Jugendzeit erinnerte. Hatte doch Schelling seinen Heinz Widerporst im Ton des Goetheschen Hans Sachs poltern lassen und es war Goethe gewiß nicht verborgen geblieben, daß der junge Mann mit einem Stück gesunder Irreligiosität stolz durch die Welt schritt, weshalb sich Schelling auch von Novalis abwenden mußte, denn er konnte „diese Frivolität gegen die Gegenstände nicht gut ertragen, an allen herumzuriechen, ohne Einen zu durchdringen". [1]) Und noch eine andere psychologisch deutbare Anlage könnte die Tiefe und Macht des Freundschaftsverhältnisses ausmessen. Schelling bekennt in der Zeit, da er noch eng mit Goethe verkehrt, seine „gänzliche Unwissenheit in der Musik" [2]) und auch Goethe hatte zeitlebens die „Musik mehr durch Nachdenken als durch Genuß, also nur im allgemeinen" (Brief an Zelter 1805) gekannt. Später scheint Schelling allerdings eine gewisse Beziehung zur Musik gefunden zu haben, wenigstens ist man versucht, diese in gewissen Zügen seiner Kunstphilosophie und einigen persönlichen Aeußerungen zu erkennen, während Goethe es stets zu bedauern hat, daß ihm durch sein mangelndes Musikempfinden „ein Drittel seines Lebens fehlt". Wir könnten nun aus diesem Fehlen einer wirklichen musikalischen Anlage weiterhin das plastische Vermögen ableiten, — das sind jedoch Schlüsse, die unserem Ideengang voraneilen und zunächst einen allgemeinen Ueberblick über Schellings Naturphilosophie erfordern.

Steffens, ein Schelling treu ergebener Schüler, schreibt in seiner Selbstbiographie: „In den Jahren 1808 und 1809 fing Schelling schon an, sich mehr mit der Begründung einer höheren und lebendigeren Ansicht der Philosophie zu beschäftigen und hatte die weitere Bearbeitung der Naturphilosophie mir allein überlassen." [3]) Damit ist auch uns eine zeitliche Grenze gewiesen, bis zu der Schelling für diesen Abschnitt in Betracht kommt. Die hier folgenden Ausführungen begleiten ihn daher nur bis zu seiner Berufung nach München, denn „Schelling hatte zwar den nicht mehr zu verdrängenden Grund zur Naturphilosophie gelegt, aber er schwieg, und bewegte sich später in

[1]) G. L. Plitt, Aus Schellings Leben I, 432.

[2]) Schelling an Goethe, Jena, 6. Jänner 1800.

[3]) Henrich Steffens, Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben. Breslau 1844, VI, 36.

einer anderen Richtung".[1]) Die Zeit vor 1808 beherrscht Schellings Denken Spinoza, die Zeit nachher Jakob Böhme; das ist die Hauptlinie, auf der sich der Wandel seiner Weltanschauung vollzieht.

Neben der vitalistischen Theorie, deren Ausbau durch Blumenbach wir oben bereits erwähnt haben, entwickeln sich mit wachsender Bedeutung die Theorien des Physiologen K. Fr. Kielmeyer, der die Ideen Herders auf die organischen Naturwissenschaften übertragen wollte. Aus drei elementaren Kräften leitet er den organischen Lebensprozeß ab: 1. aus der Fähigkeit, Eindrücke zu empfangen, aus der sogenannten Sensibilität; 2. aus dem Vermögen des Organismus, seinen körperlichen Bestand selbst zu erhalten und seine Verluste zu regenerieren, also aus der sogenannten Reproduktion und 3. aus der Reaktionsfähigkeit des Muskelapparates, aus der sogenannten Irritabilität. Auf dieses Prinzip gründet sich in der Folgezeit sowohl die Entwicklungsgeschichte, als auch in besonderer Weise die Naturphilosophie. Die drei wichtigsten naturphilosophischen Schriften Schellings sind sämtlich vor 1800 erschienen; es sind dies seine „Ideen zu einer Philosophie der Natur", sein „ Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie" und seine „Einleitung zu dem Entwurf eines Systems". Da seine „Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses oder der Kategorien der Physik" bloß eine Zusammenfassung der vorangehenden Erkenntnisse darstellt und seine Vorlesungen in Würzburg (1803—1808) sein ursprüngliches System nicht mehr freihalten von seinen Spekulationen auf anderen Gebieten, so folgen wir bloß seinen ersten, oben genannten Schriften in ihrem ideellen Zusammenhang.

Sein erstes Werk begründet das System der dynamischen Naturerklärung. Man hatte bisher allgemein die sogenannte mechanische Naturanschauung vertreten, wie sie uns am deutlichsten in der Lehre von der Fernwirkung und der quantitativen Atomistik überliefert ist, die wir oben bei der Geschichte der Chemie näher gekennzeichnet haben. Das dynamische System verwirft die Anschauung von den unteilbaren Atomen und von ihrem bildenden Aufbau der Natur; nicht die Bewegung jener Atome bildet die Natur, sondern eine tätige wirksame Urkraft. (Schelling versinnbildlicht diese Urkraft in seiner zweiten Schrift als Flüssigkeit.) Jede Naturerscheinung nun ist das Ergebnis dieser Urkraft und ihrer endlichen Beschränkung im Raume. Die verschiedenen

[1]) Ebenda VIII, 194.

Organisationsstufen dieser Erscheinungen entstehen aus dem wechselnden Kräftespiel, aus dem wandelbaren Verhältnis zwischen Kraft und Gegensatz. Die Materie, die aus diesem gewaltigen Kampf entsteht, erfährt nun durch dieses System ihre quantitative, wie qualitative Bestimmung. Jene ist einfach: sie äußert sich in der jeweiligen Gleichgewichtslage der Grundkräfte. Der theoretischen Erkenntnis der qualitativen Bestimmung muß zunächst die erfahrungsgemäße Festsetzung vorausgehen; als eine derartige empirische Eigenschaft erscheinen die chemischen Vorgänge. Die wechselnden Beziehungen der Affinität, der Anziehung und Trennung werden abgeleitet aus dem wechselnden Ausmaß und Verhältnis der Urkräfte. Der erkenntnistheoretische Unterschied zwischen der mechanischen Erscheinung und dem chemischen Prozeß liegt darin, daß in dem ersteren die dynamische Gleichgewichtslage vollendet in der Materie als solcher erscheint, der letztere aber setzt eine Störung dieses Gleichgewichts voraus und bietet uns damit die Anschauung der uranfänglichen Produktion. Dort wo jene als chemischer Werdegang in Erscheinung getretene Gleichgewichtsstörung sich zur Ruhe vollendet, sprechen wir vom Organismus. Der Organismus ist somit ein Abbild des Gesamtwesens der Natur; er ist das geplante Ziel der produktiven Selbstoffenbarung, die durch das gesamte kosmische Geschehen schreitet. Der Dualismus des Weltganzen wiederholt sich im Typus: die zur ewig wechselnden Gestalt gewandelte negative Kraft steht der positiven, der Weltseele, gegenüber; physiologisch erläutert, ist jene negative Kraft die Irritabilität, die auf Grund der muskulären Eigenschaft beruhende Reaktionsfähigkeit, die im Leben vereint wirkt mit der nervösen Sensibilität, der gemeinsamen Seele der ganzen Natur.

Die zweite Schrift Schellings, die der ersten nach zwei Jahren folgte, sucht nun mit den in den „Ideen" erworbenen Erkenntnissen die praktischen Verhältnisse der Natur zu durchleuchten und hat sich deshalb zunächst mit der empirischen Naturwissenschaft auseinanderzusetzen. Schelling besaß eine ungemein ausgebildete Gabe, Begriffe [1]) zu prägen. So wie er viele Jahre später in seiner „Philosophie der Mythologie" den von der Forschungsmethode leider unbeachtet gelassenen Gegensatz der Begriffe „Historie" und „Geschichte"[2]) fein und klar faßt, ebenso trennt er schon hier den Gegenstand seiner Naturphilosophie als

[1]) Siehe unten II. Abschnitt, 3. Kapitel.

[2]) Friedrich Wilhelm Joseph v. Schellings sämtl. Werke, bei Cotta 1856, II, 1, 235.

„natura naturans“ in seinem Wesen von dem der empirischen Naturwissenschaft als „natura naturata“. An neuen Tatsachen fügt er neben einem gründlicheren Ausbau seiner bisherigen Theorie im ersten Abschnitt nur noch die Erklärung des kosmischen Dualismus als Geschlechtsverschiedenheit der lebenden Individuen hinzu. Im zweiten Teil konstruiert er eine Affinitätssphäre der Sonne, die er mit magnetischer Kraft begabt denkt und aus der er die in der anorganischen Natur in die Offenbarung getretene negative Bedingung, die seine „Ideen“ begründet haben, als Schwere ableitet. Wir haben uns also von einer Zentralsonne sowohl die als formlose Flüssigkeit versinnbildlichte Zeugekraft, als auch eine hemmende Kraft der Beruhigung auf die Planeten ausstrahlend vorzustellen. Der dritte Abschnitt ist wieder eine physiologische Umsetzung dieser Hypothesen, die mit einer gewissen Verfeinerung die früheren Behauptungen von den Erscheinungen der Sensibilität und Irritabilität durch ihre Resultante, die Reproduktion, erweitert und ausbaut. In Analogie dazu wird eine Spekulation über die Chemie angeschlossen.

Die im selben Jahre wie die vorhergehende Schrift erschienene „Einleitung“ zu dieser ist eine Auseinandersetzung mit den Erkenntnisproblemen Kants und Fichtes, die davon ausgeht, daß die natürliche Produktion, wie sie uns aus seiner Theorie nun klar ist, in einer intellektuellen Anschauung a priori erfaßt wird. Diese Produktion ist eine unendliche, jedes Produkt eine Einzelgestalt in der Reihe ihrer Metamorphosen und trägt das Gepräge des zugrundeliegenden Urtypus. Wir sehen, wie schon oftmals bisher, aber jetzt ganz deutlich Goethes naturwissenschaftliche Anschauungen mächtig aufleuchten! Aus dem Gang der unendlichen Metamorphose will die Naturphilosophie das Einzelprodukt deuten. Von der Materie, als dem zur Erscheinung gelangten Gleichgewichte der Kräfte geht sie aus, zu ihren Formen strebt sie hin.

Es ist einleuchtend, daß man bei dieser Naturphilosophie von Objektivität nicht gut sprechen kann. Soll diese aber etwa nur soviel bedeuten wie eine Zurückführung der dichterischen Vorstellungsreihen auf eine wissenschaftlich bestimmte Grundlage, so handelt es sich bloß um die Abwandlung jenes allgemeinen Verfahrens, das nicht allein der alte Schelling in seiner bereits veränderten Naturanschauung und seine bedeutenderen Schüler Steffens, Schubert, Oken und Carus neben einer großen Anzahl geringerer übten, sondern das in viel höherem Maße

Arnim und Görres und auch Novalis vertraten, so daß sich damit alle klaren Unterschiede auflösen. Geschichtsvergleichenden Kennzeichen aber nachzugehen, ist auf stofflichem und ideellem Gebiete leicht trüglich, wenn die Ableitung nicht aus allgemeinen Vergleichspunkten erfolgen kann. So lehnen wir auch den Versuch ab, schon in dieser ersten Phase von Schellings geistiger Entwicklung irgendwo die Richtung zu erkennen, die ihn später von Schleiermachers Reden über die Religion entfernt, in der er weit ausbiegend sich dem religiösen Spieltrieb Tiecks und Hardenbergs entzieht und die ihn endlich auch von den Kunstansichten der Brüder Schlegel abbringt, ohne seinen Gegensatz zu Winckelmann auszulöschen. Und doch muß sich auch in den Natursystemen das entscheidende sondernde Merkmal aufdecken lassen; denn wir vermögen, sofern wir Einzelheiten geltend machen, keine schrofferen Widersprüche zu denken, als etwa diejenigen, die Goethe und Schubert trennen. Und gerade wenn wir Goethe zum Vergleich heranziehen und vom Einzelnen zum Allgemeinen emporsteigen, so mangelt den idealen Beziehungen, die von ihm zu Schellings Naturphilosophie hinüberführen, die Gleichung gewisser begründender Anschauungen: jene entwicklungsgeschichtlichen Sammelbegriffe, deren Bildung wir aus Goethes Künstlertum ableiten konnten, entbehren bei Schelling eines Correlats. Es ist auch kein Zug bemerkbar, der dieser Gedankenbahn selbstbestimmt folgen wollte, ja Schelling befindet sich in einem offenbaren Gegensatz: ist Goethes Denkform auf dem Gebiete der Naturwissenschaften vom Urphänomen bestimmt, von der idealen Konstruktion der Urpflanze, des Typus usw., so geht Schelling, wie schon aus unserer allgemeinen Uebersicht erhellt, durch die Natur, durch die Einzelheiten ihrer Erscheinung erst hindurch, um aus dieser gewisse Idealbegriffe in forschender Auswahl zusammenzusetzen. Man wird uns hier vielleicht entgegnen: wir haben eben verschiedene Menschen vor uns, verschieden in ihrer Anlage und in ihrem Wert als Künstler und Gelehrte. In wechselnder Reihe führt die Geschichte ihren Inhalt vorüber und wer das Leben achtet, kennt ihre Ebenlosigkeit an. Nun betonen wir ja gerade das Wandelbare und Ungleiche alles Historischen, wiederholt weisen wir auf die verschiedenen Abschattungen der persönlichen Anlage hin, doch *hinter den Veränderungen ist ein Kräftemoment wirksam, das Geschlechter bildet und Zeiten und Räume durch ihre Menschen trennt. Das ist die tiefere*

Bedeutung, die im Wesen der geschichtlichen Epoche liegt. Wir haben zu ihrer sinnhaften Bezeichnung den Begriff der „Denkform" gewählt, der mit den gebräuchlichen Kategorien der Logik natürlich nichts gemein hat. Der besondere Fall freilich, der uns in Schelling hier entgegentritt, führt uns über unsere Voraussetzungen hinaus. Schelling ist ein Alamanne und, wenn wir an seinen Schulfreund Hölderlin denken, dessen ganzes Künstlertum sich dem geistigen Besitz des Westens aufschließt, so entzieht er sich dem bindenden Vergleich, der ihn mit Stamm und Landschaft verknüpft. Doch während Hölderlin mit seinen bedeutenden Altersgenossen als Künstler keine Verbindung findet und verspätet, wie Schillers Poet, noch in der griechischen Welt träumt, die seine Generation auf den Ruf hin, der von Osten kam, eben verlassen hat, kommt Schelling zunächst in Dresden und von da ab immer inniger mit den Romantikern in Berührung und sein beweglicher Geist gleicht sich einer neuen Verfassung an, um den Gehalt der schillernden Gedanken ausschöpfen zu können. Für ihren Besitz hätte die eingeborene Anlage keine Möglichkeit schaffen können; wohl hatte die Abstammung den künstlerischen und gelehrten Menschen gebildet, das Genie der Klassik, das die Freundschaft Goethes findet. Doch da kommen die Strömungen der Zeit und überfluten zuerst teilweise, dann fast ganz die Kategorien des Raumes. Daß dies möglich war, darin liegt das sonderbare Charakterbild Schellings, die Gründe, die es möglich machten, sind die Wechselfülle der Geschichte. Darunter aber ruht das Gesetz.

Wenn nun das ursprüngliche Wesen in der für den empfänglichen Charakter übermächtigen Zeitstimmung erstarrt, wenn es der wandelfähige Geist durch seine eigene Tätigkeit zurückdrängt, so wird es gerade dort sich zum Ausdruck befreien, wo die Erscheinungen in den Mittelpunkt der Persönlichkeit treffen. Schon Schellings Dissertation hatte „de prima malorum humanorum origine" gehandelt und hatte den Sündenfall in seiner alttestamentarischen Darstellung auf ägyptische Mythen zurückgeführt. Seine erste veröffentlichte Schrift, die 1793 im 5. Stück von Paulus Memorabilien erschien, führte den Titel: „Ueber Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt" und suchte unter dem Einfluß des deutschen Rationalismus eine kulturhistorische und volkspsychologische Begründung von Mythus und Sage zu geben. Mit ähnlichen Problemen in gleichem Geiste trug sich

ja auch der junge Hegel. 18 Jahre war Schelling alt, als er jene Entwürfe dachte und schrieb. Und den 60jährigen finden wir wieder mit denselben Fragen beschäftigt und seine „Philosophie der Mythologie" senkt sich beherrschend über seine letzten zwanzig Lebensjahre. Es handelt sich hier also um ein Stoffgebiet, das der eigentlichen Anlage Schellings am nächsten liegt; in allen Lebensaltern umgibt es ihn und aus seiner Tiefe drängt die ihm angestammte Denkform zum Ausdruck. Er soll diesmal sein eigener Interpret sein. Er behauptet, „daß die Philosophie der Mythologie ... für die Philosophie der Kunst eine nicht zu entbehrende Grundlage bildet. Denn es wird für diese unerläßlich, es wird sogar eine ihrer ersten Aufgaben sein, sich mit den Gegenständen der künstlerischen und dichterischen Darstellungen zu beschäftigen. Hier wird es unvermeidlich sein, eine aller bildenden und dichtenden Kunst vorausgehende, ursprünglich, nämlich auch den Stoff erfindende und erzeugende Poesie gleichsam zu fordern. Etwas aber, das sich als eine solche ursprüngliche, aller bewußten und förmlichen Poesie vorausgehende Ideenerzeugung ansehen läßt, findet sich eben nur in der Mythologie. Wenn es unstatthaft ist, sie selbst aus Dichtkunst entstehen zu lassen, so ist es darum nicht weniger offenbar, daß sie sich zu allen späteren freien Hervorbringungen als eine solche ursprüngliche Poesie verhält ... Unstreitig steht unter den Ursachen, durch welche die griechische Kunst so außerordentlich begünstigt war, die Beschaffenheit der ihr eigentümlichen, also besonders der durch ihre Mythologie gegebenen Gegenstände oben an, die einerseits einer höheren Geschichte und anderen Ordnung der Dinge angehörten, als dieser bloß zufälligen und vergänglichen, welcher der neuere Dichter seine Gestalten zu entnehmen hat, von der andern Seite in einem inneren wesentlichen und bleibenden Bezug zur Natur standen ..."[1]) Schellings Ansicht vom Kunstzweck der Mythologie heben wir besonders hervor: sie stellt ihm die dem Dichter unabhängig von seinem Stoffe, also natürlich gegebene und vorbestimmte ideale Anschauungswelt dar, „eine" wie er sagt, „aller bewußten Poesie vorausgehende Ideenerzeugung". Dieser Gedanke führt uns fünfzig Jahre in dem Leben Schellings zurück und blickt uns, nur in anderem Gewande, aus seiner „Philosophie der Kunst" entgegen. Hier sind die Wege verzeichnet, auf denen die vier größten Dichter der Weltliteratur von der Mythologie als ihrer idealen

[1]) Schellings Werke II, 1, 241.

Anschauung zum engeren Stoffkreis ihrer Poesie geschritten sind; Dante hat die Geschichte und Wissenschaft seiner Zeit zu seiner mythologischen Anschauung gewandelt, Shakespeare die Kulturbestände seines Volkes; Don Quichote und Sancho Pansa sind als mythologische Gestalten aus dem Geist der Zeit erfunden und durch ein göttliches Genie belebt und Doktor Faust endlich geht aus unserem Zeitalter hervor als Ergebnis seiner idealen Anschauungstiefe. Weiter hat sich Schelling vom romantischen Ideenbesitz und dessen grundbildenden Aufbau nicht mehr entfernen können! Ganz so, wie einst Goethe an Herder aus Italien seine Entdeckung der „Urpflanze" mitteilt, berichtet Schelling im Juli 1800 an A. W. Schlegel: „Ich glaube die Mythologie gefunden zu haben, welche allein alle Ideen in sich dargestellt enthält, welche ich darzustellen wünsche und sobald ich nur selbst die ersten Gedanken weiter verfolgt habe, werde ich Ihnen darüber schreiben. —"[1]) Aber schon sahen wir auch, wohin sich Schelling von seiner urtümlichen klassischen Wesensart entfernen wird. Zwar spricht er auch in seinem Alterswerk abfällig von den „Inspirationen der einseitig romantischen Stimmung" und ausdrücklich wendet er sich auch gegen den Mißbrauch, den man mit den tiefen Problemen getrieben hat, „um die sogenannte romantische Poesie geltend zu machen".[2]) Aber sein Gegensatz ist ein nur scheinbarer. Wie die übrigen Romantiker blieb auch er nicht bei dem Gedanken der griechischen Mythologie stehen, auch er wandte sich von der „realistischen Mythologie" der Hellenen zur „idealistischen" des Christentums. So strebten im Stoffbezirk jene äußeren Einflüsse zum Erfolg, die wir uns seit 1798 und bedeutsam verstärkt seit 1808 in ständiger Einwirkung auf Schelling vorstellen müssen; bereits bei seinem Plane einer poetischen Kosmogonie umgaben sie ihn und wäre sein Gespräch „Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge" fertig geworden, so hätte es sich in der „Rede von der Mythologie und Poesie" vollendet; auf seine Jenenser Vorlesungen über die „Philosophie der Kunst" haben wir schon hingewiesen. So schritt er denn von der dichterischen Verwendung der antiken Mythologie zur Forderung einer „neuen Mythologie" und begegnete jenen „oberflächlich poetischen

[1]) Euphorion XXIV, 2. Heft.
[2]) Schellings Werke II, 1, 242.

Köpfen", die ja doch und nicht nur hier auf ihn einen starken Eindruck übten. Dieses Entwicklungsstadium ist bei Schelling besonders bemerkenswert; dem Gehalt nach hat er die romantische Mythologie fast völlig übernommen und in seiner individuellen Weise ausgestaltet, aber die Grundlinien seiner Denkform befreien sich nicht von ihrer eigentümlichen Gestaltung. Während der Zwanzigjährige noch beweglich genug war, seine Gedankenrichtung am Stoffe zu bereiten, verknüpft der reife Mann die inneren Gegensätze. Diese Sonderheit Schellings wird uns ganz klar, wenn wir ihm Friedrich Schlegels „Rede über die Mythologie" entgegenhalten. Schlegels spätere Vorlesungen aus den Jahren 1804/06 kommen für uns hier weiter nicht in Betracht, da sich der methodische und formale Gegensatz zu Schelling in ihnen nicht weiter wandelt, wenn auch die gegenseitige Beeinflussung neben der persönlichen Selbständigkeit die Anschauungen noch vielfach verändert. Folgender Gedanke aber ist für die Auffassung Fr. Schlegels im höchsten Maße kennzeichnend: „Kann eine neue Mythologie sich nur aus der innersten Tiefe des Geistes wie durch sich selbst herausarbeiten, so finden wir ... eine merkwürdige Bestätigung für das was wir suchen in dem großen Phänomen des Zeitalters, im Idealismus! (Dieser) Idealismus ... ist ... in theoretischer Ansicht ... eine Aeußerungsart (dafür) ..., daß die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden ... und der Idealismus (ist) nicht bloß in seiner Entstehungsart ein Beispiel für die neue Mythologie, sondern selbst auf indirekte Art Quelle derselben ..."[1]) Einen Teil, einen Zweig jenes geistigen Vorganges, mittels dessen die modernen Menschen zum „Zentrum", nämlich dem Ideal der Schönheit gelangen, nennt Fr. Schlegel den Idealismus. Und diesen Idealismus, der aus der Fülle der spekulativen Ergebnisse der Zeit entsteht, faßt er als Beispiel für die „neue Mythologie" auf, als ihre Quelle, insoferne nämlich die künstlerische Sinnlichkeit der Romantik in der Abstraktion wurzelt. Mit anderen Worten: ist für Schelling die Mythologie als „Prinzip" gegeben, die mythologischen Gegenstände als „allgemeine und ewige Begriffe"[2]), aus denen der moderne Künstler, wie einst der Grieche, seine Gedanken ableitet, die er auf seine Phantasie überträgt, so ist für Schlegel, im

[1]) J. Minor, Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Wien 1882, II, 359 f.

[2]) Schellings Werke II, 1, 242.

bewußten Gegensatz zur Antike und unabhängig von ihr die Mythologie das ideale Ziel, zu dem der moderne Künstler über seine von dieser Mythologie unberührten, nämlich sie erst aufbauenden, schaffenden Gedanken gelangt.

Von Natur aus war Schelling ein starkes künstlerisches Bewußtsein mitgegeben. „Der Schwung seines Geistes" so schrieb während seines Dresdner Aufenthaltes im Jahre 1798 Gries über ihn,[1]) „ist höchst poetisch, wenn er gleich nicht das ist, was man einen Dichter nennt". Aus dieser Veranlagung stammt seine persönliche Entwicklungskraft und seine rednerische Fähigkeit, vorzüglich aber wurzelt in ihr seine Kunstphilosophie. Von der Mythologie aus spinnen sich die Fäden zu seiner Theorie über die bildenden Künste. In seiner berühmten Münchener Festrede vom 12. Oktober 1807 heißt es: „Die Plastik kann... ihren wahren Gipfel nur... in göttlichen Naturen (erreichen). Sie würde,... wenn auch keine Mythologie vorangegangen, durch sich selbst auf Götter gekommen sein, und Götter erfunden haben, wenn sie keine fand."[2]) Man pflegt, wenn man von dem Kunsttheoretiker Schelling spricht, seine Parteinahme für Winckelmann hervorzuheben, die er mit gewissen Einschränkungen zu einer Zeit aufrecht erhielt, in der gerade ein großer Teil der deutschen Künstler mit dieser Ueberlieferung brach. Seiner Verehrung für Winckelmann hat er in seiner Festrede ein Denkmal gesetzt: „Heilig wie das Gedächtnis allgemeiner Wohltäter bleibe uns sein Andenken! Er stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit..."[3]) In diesem feierlichen Ton bewegt sich Schelling durch eine lange Reihe von Perioden. Sie sollen in erster Linie ein Zeugnis sein für das Verantwortungsgefühl, mit dessen ganzer Strenge er Winckelmanns historische Leistung einschätzen will. Dieses Problem war über die engeren Kunstfragen hinaus rege, seit Goethe zwei Jahre vorher seine Vorarbeiten zu einer Monographie über Winckelmann herausgegeben hatte, die der Leserwelt die Kunstansichten der Propyläen neuerdings vorsetzten. Und schon bereitete sich auch jene Polemik vor, die in den Lagern A. W. Schlegels und Meyers die feindlichen Parteien versammelte. Schelling sah nicht voraus, was die Zukunft

[1]) [Elise Campe], Aus dem Leben von Joh. Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen. Als Hdschr. gedr. 1855, S. 28.

[2]) Schellings Werke I, 7, 316.

[3]) Ebenda 296—298.

bringen würde, aber er stellte den Widerspruch, der auch in ihm gegen Winckelmann rege wurde, mildernd auf den Boden geschichtlicher Würdigung: „Ferne sei es von uns hiermit den Geist des vollendeten Mannes selbst tadeln zu wollen, dessen ewige Lehre und Offenbarung des Schönen" seinen Wert in sich trage. Nun handelt es sich aber um jenes Moment des Gegensatzes, das auch Schelling und Winckelmann trennt. Worin liegt es? Diese Frage verlangt allerdings, daß wir uns über die literarische Stellung Winckelmanns bereits ausgesprochen hätten, doch wir kehren im folgenden noch wiederholt zu ihm zurück und versuchen daher das Problem hier von seiner negativen Seite aus zu beleuchten. Es ist in der Hauptsache eine grundsätzliche Abweichung in der Bildung des Idealbegriffs, die sich scheidend zwischen Schelling und Winckelmann legt. Schelling erkennt den ästhetischen Mystizismus Winckelmanns an und billigt ihn auch an sich, er ist auch mit den Ansichten zufrieden, welche in der „Geschichte der Kunst des Altertums" zum Ergebnis einer „Schönheit der Formen" führen. Damit sind Gedanken berührt, die Winckelmann (als ein Beispiel unter zahlreichen Aussprüchen) einmal etwa in den Satz zusammenfaßt: „Die Farbe ... sollte wenig Anteil an der Betrachtung der Schönheit haben, weil nicht sie, sondern die Bildung das Wesen derselben ausmachet ..."[1]) Aber Schelling entdeckt den Mangel eines lebendigen Mittelgliedes, das aus dem ästhetischen Idealbegriff heraus die Formen erzeugen könnte. Daher tadelt er, Winckelmann „lehrte nicht wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können". Hier können sich ihre gegensätzlichen Denkformen nicht vereinigen: denn Schelling spricht an dieser Stelle aus seiner urtümlichen Vorstellungswelt heraus, die westdeutsche Klassik steht mit einem bedeutenden Vertreter ihrer Kunstanschauungen Winckelmann gegenüber und findet ihn in den Hauptzügen ihres Lehrbegriffs unvollkommen und mangelhaft. Und Schelling urteilte richtig. Er hatte den grundlegenden Unterschied entdeckt, der als ein Sonderfall der allgemeinen Entwicklung auch in den kunstgeschichtlichen Prinzipien Winckelmanns ausgeprägt ist. Durch ihn „ging die Kunst zu jener Methode über, die wir die zurückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zu dem Wesen strebt". Dieser Ausspruch weist uns allerdings schon hin zur Darstellungskunst der Romantik; hier aber möge

[1]) Winckelmanns Werke IV, 56, § 19.

Winckelmann an den Anfang ihrer Geschichte treten und wenn Schelling das schöne deutsche Wort „Rückschritt“ für „Dekadenz“ prägt, so gilt es uns mit seiner besonderen Sinnhaftigkeit, die noch aus der abrollenden Entwicklung heraus mit Scharfblick erkannt ist. Deshalb darf es auch in jener Festrede von Winckelmann heißen: „Er gehört durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit, sondern ... der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen“. Man schrieb damals das Entstehungsjahr der „Penthesilea“.

Wir kamen somit zu dem Ergebnis, daß das Gesamtwerk Schellings die Mittelstellung einnimmt zwischen Klassik und Romantik. Wir wenden uns nun dem engeren Kreise der romantischen Naturforscher zu, um ihnen auf ihrem Wege von den Formen zum Begriff zu folgen.

Einer der ältesten, wenn nicht der älteste und treueste Schüler Schellings ist Henrich Steffens. Dieser war als zweiter Sohn eines aus einer holländischen Kolonie in Südamerika nach Norwegen zurückgekehrten norddeutschen Arztes in demselben Monat und Jahr geboren, wie sein späterer Freund Ludwig Tieck, mit dem ihn mancher Wesenszug verband. Im Jahre 1797, da er sich studienhalber in Kiel aufhielt und hier zum Doktor der Philosophie promoviert wurde, lernte er Schellings „Ideen zur Naturphilosophie“ kennen und das „bedeutete einen entscheidenden Wendepunkt in seinem Leben“. Ausgerüstet mit einem Reisestipendium, das ihm die Kopenhagener Universität gewährt hatte, wanderte er nun quer durch ganz Deutschland nach Jena, um in dem jüngeren Philosophen seinen Lehrer und Freund zu begrüßen. Steffens hatte schon als Knabe in seinem freilich nie reif gewordenen Hang zur Poesie regen Anteil genommen an dem Wunderspiel, das ihm die Naturgegenstände seiner einsamen nordischen Heimat von Roskilde boten. Diese natürliche Anlage hätte ihn am ehesten dazu berufen, trotz seines geringen literarischen Einflusses durch seine persönliche Beziehung eine gesunde Naturstimmung den Kreisen mitzuteilen, mit denen er nun, da er Schellings Hörer geworden war, in unmittelbare Berührung kam. Und schon hatte es auch den Anschein, als sollte die Romantik durch ihn zur naturwahren Schilderung, zur Echtheit ihrer Naturgefühle gelangen, die in einer unbefreiten Künstlichkeit in ihr längst mächtig geworden waren. Seine Freundschaft mit Tieck und ihr gemeinsamer Aufenthalt in Tharandt, der Steffens zu einer Entwicklung seiner Naturansicht veranlaßte, wäre für die Romantik ein einfacher

und kurzer Weg gewesen zu jenem Ideal wahren Naturerlebens, das sie nie erreicht hat. Tiecks „Runenberg" ist das Ergebnis seines Verkehrs mit Steffens: eine düstere, unnatürliche Symbolik verdunkelt jede Möglichkeit einer wirklichen Naturschilderung. Der Grund für dieses Verhältnis liegt darin: Steffens hatte eine wohlbereite Stimmung, aber noch keine gefestigte Anschauung für seine Naturwissenschaft mitgebracht. Durch die mit Schelling üblich gewordene Art des Naturstudiums litt tief Steffens Ursprünglichkeit und er sah oder empfand die Dinge um sich nicht mehr, ohne sie in den Schleier seiner „Divination" zu verhüllen. Damit gab die Naturphilosophie einen entscheidenden Anstoß für das mittelbare Verhältnis der Romantiker zur Natur, das für sie wesentlich wurde. Steffens vermochte Tieck die Natur gar nicht zu zeigen, wie sie war, sondern nur, wie er sie dachte; und Tieck trug nun seine buntesten Farben und seine klingendsten Töne herbei, um das dichterisch wiederzugeben, was ihm sein philosophischer Freund, was ihm schon vorher die romantische Naturforschung mitgeteilt hatte. Wir kommen unten auf die Frage des Naturgefühls noch ausführlich zurück. Für Steffens Wandlung von seiner kindlichen Naturbetrachtung zu der seiner Reife, die unter der Einwirkung Schellings stand, kommt sein eigenes Bekenntnis in Betracht: „Ich nun bekenne, daß mein Denken nur aus einem Erlebten entsprang, und daß ebenso, wie eine tiefe Sehnsucht in meiner Kindheit und Jugend mich innerlich mit der Natur, wie sie da war, verband, so später die unruhige Geschichte in ihrer Verwirrung mich gefangen nahm..."[1]) Diese „unruhige Geschichte" ist auch das Thema seines naturwissenschaftlichen Hauptwerkes, dessentwegen es den Titel führt: „Beiträge zur inneren Natur-Geschichte der Erde" (1801). Wieviel diese Schrift ihm bedeutet, hat er selbst gesagt: „Was ich in dieser Schrift zu entwickeln suchte, bildete das Grundthema meines ganzen Lebens".[2]) Die von A. G. Werner erworbenen geologischen Einsichten verbinden sich in dieser Arbeit mit Schellings Spekulationen und erweitern sich selbständig bis zu einer an das Unmögliche grenzenden „Ahndung", die die Evolutionshypothese Schellings durch ihre Kühnheit weit überbietet, obgleich Steffens am Anfang einen wissenschaftlich festeren Ausgangspunkt faßt, als sein bewunderter Lehrer. Wir halten diesen Gedankengängen am besten seine Aeußerung zugrunde,

[1]) Steffens, Was ich erlebte VIII, 264.
[2]) Ebenda IV, 286.

die er einmal zu Wilhelm Grimm machte; er lehne es ab, „nun a priori aus der Mythologie die innere Geschichte der Erde zu deduzieren, es sei Pflicht, auf anderm Wege durch treues, anhaltendes Studieren der Erfahrungen und durch Erforschung der Natur dies aufzusuchen und dann erst die Uebereinstimmung nachzuweisen".[1]) Wir brauchen Steffens Verfahren nicht durch die Einzelheiten seiner von der Jugend erst mit Begeisterung aufgenommenen, dann aber bald vergessenen Schrift zu verfolgen, wir müssen auch nicht die Angleichung seiner eigentümlichen Denkform an Schelling, wie sie dieser als Naturphilosoph ausprägte, in Belegen sammeln und ausdeuten, er hat sich selbst in seinen nachgelassenen Schriften wiederholt darüber ausgesprochen: „Schelling (hat) mir den Grundtypus, der als das Bleibende, also als eine durch Konstruktion in sich gesicherte Denkbestimmung das ganze Dasein umfaßte, gegeben..."[2]) „Diese Methode, nicht bloß einzelne Erscheinungen in der Einheit partikulärer Hypothesen, sondern alle Erscheinungen des Lebens in der Einheit der Natur und Geschichte zu verbinden, und aus diesem Standpunkte der Einheit beider, die Spuren einer göttlichen Absichtlichkeit in der großartigen Entwickelung des Alls zu verfolgen, war die offenbare Absicht dieser Schrift" (S. 289). Und „Schelling erkannte meine Ansicht als ein wesentliches Element seiner Naturphilosophie" (S. 292). Freilich, dies sei nur ergänzend hinzugefügt, hat Schelling trotz der Nähe ihres Verhältnisses und der Uebereinstimmung ihrer Bestrebungen „Steffens niemals überschätzt und sich nicht darüber getäuscht, daß dieser sein halbes Talent zur Kunst mit einem ungeklärten Drang zur Wissenschaft verband". Es gibt Individuen, sagt Schelling in seinem Nekrolog auf Steffens, „bei denen der Wert ihrer literarischen Leistungen den ihrer Person übertrifft. Bei Steffens galt das Umgekehrte insofern, als man seine Persönlichkeit noch immer höher anschlagen mußte, als seine geistigen Hervorbringungen..."[3])

Unter denen, auf die Steffens „Naturgeschichte" einen starken Eindruck geübt hatte, war auch G. H. v. Schubert, der seine Anerkennung

[1]) Wilhelm Grimm an seinen Bruder Jacob, Halle, 14. April 1809.

[2]) Steffens, Was ich erlebte IV, 287.

[3]) Nachgelassene Schriften von H. Steffens. Mit einem Vorwort von Schelling. Berlin 1846, S. LV.

Steffens in einem schönen Briefe mitgeteilt hat.[1]) Schubert, um einige Jahre jünger als Steffens, war wie dieser in Jena Schellings Schüler geworden, hielt bald darauf als Arzt in Dresden seine Vorlesungen über „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft", denen H. v. Kleist bekanntlich beigewohnt und auf diese Weise den Einfluß der Naturphilosophie empfangen und damit ihre Bedeutung für die Romantik in gleicher Weise geltend gemacht hat, wie Tieck die Einwirkung Steffens. Später wurde Schubert Universitätsprofessor und vergeistigte seine Naturphilosophie in einer Art von Mystik, die ja im herabziehenden Sinn des Wortes das Schicksal der gesamten Naturphilosophie wurde. Auch Schubert gewann wie Steffens von dem Mineralogen A. G. Werner in Freiberg vielfache Anregungen, nur daß seine Bekanntschaft mit diesem schon in seine Jugendzeit fällt. Er hat uns in seiner etwas salbungsvollen Selbstbiographie[2]) eine Charakteristik von dem gelehrten Sonderling gegeben. Darin berichtet er auch, wie ihn seit seiner frühesten Kindheit ein Drang zur Beschäftigung mit der Natur erfüllt habe. „Ein Zug von, wie mir scheint, mehr denn gewöhnlicher Stärke, hat mich, so weit ich mich zurück erinnern kann, zur Betrachtung der natürlichen Dinge und ihrer Eigenschaften hingezogen."[3]) Bemerkenswert ist, daß diesen Knaben aber kein phantastisches Spiel mit dem Wunderbaren der Naturdinge anzieht, sondern die Beschreibung der Blumen, ihre Klassifikation, die Gestaltung der Steinarten usw. Es wird daraus die Einflußmacht der Naturphilosophie, für die das arme Pastorkind die engen, gedrückten Verhältnisse seines Elternhauses allerdings vorbestimmt hatten, in ihrer ganzen Wandlungskraft deutlich. Schubert hat gegen Schelling als seinen Lehrer bis in das hohe Alter sich eine treue Dankbarkeit bewahrt: „Denn was der alte Schüler auf Erden hat und geworden ist, das verdankt er nächst Gott diesem Lehrer".[4]) Diese Dankbarkeit ist als deutliche Abhängigkeit in Schuberts System übergegangen. Im allgemeinen spricht dies sein für die Schule bestimmtes „Lehrbuch der Menschen- und Seelenkunde" aus, wenn

[1]) Steffens, Was ich erlebte VII, 14.

[2]) Gotthilf Heinrich von Schubert, Meine Jugendgeschichte. Erlangen 1854—56, II, 126 ff.

[3]) Ebenda I, 114.

[4]) Ebenda I (Widmungsblatt).

er in Anschluß an Schellings Hypothese vom kosmischen Dualismus [1]) sagt: „Jene Zweiheit von Kräften, die unsern Blicken überall in der Natur begegnet, ist, wenn wir bis zu ihrer Quelle hinangehen, zuletzt keine andre, als der Gegensatz von einem Schaffenden und einem Andern, das geschaffen wird, zwischen Schöpfer und Geschöpf. Das Schaffende... ist der allgemeine Grund alles Seins und Lebens; aus Seiner Kraft ward das besondre Sein erzeugt. Aber eben in wiefern dieses ein besondres, in wiefern es ein Sein außer dem einigen Grund des Seins ist, ist es zugleich ein Endliches, ein Begrenztes...“ Das ist Schellings Theorie von der positiven und negativen Kraft, getränkt mit einer empfindsamen Gläubigkeit. Mit diesem bloßen Hinweis wollen wir uns begnügen, da kein Zweifel darüber herrschen kann, daß Schubert in seiner Denkweise unentwegt Schelling folgt, auch dann, wenn er gedanklich von diesem, nicht geradezu abweicht, aber in gewissen Nebenformen sich von dessen Theorie entfernt. Aehnlich wie wir in der Naturforschung Steffens eine jener wesentlichen Triebkräfte fanden, die das Naturgefühl der Romantik bestimmten, so können wir in den auf die naturwissenschaftlichen Probleme gerichteten Werken Schuberts eine sehr bedeutsame Erklärung für die dunkle Bildhaftigkeit der Begriffsbestimmung bei den Dichtern, Philosophen und Gelehrten der Romantik verfolgen. Wir legen dieser Beobachtung seine „Symbolik des Traumes“ zugrunde: „Von jenen Bildern und Gestalten“, heißt es da, [2]) „deren sich die Sprache des Traumes, so wie die der Poesie und der höheren prophetischen Region als Worte bedienen, finden wir die Originale in der uns umgebenden Natur, und diese erscheint uns schon hierinnen als eine verkörperte Traumwelt, eine prophetische Sprache in lebendigen Hieroglyphengestalten...“ Er meint damit, es sei eine durch die Geschichte bestätigte Erkenntnis, daß gewisse Naturdinge bei den verschiedensten, miteinander in keiner Verbindung stehenden Völkern ihre gleiche symbolische Bedeutung haben, was den natürlichen Inhalt ihres allgemeingültigen Symbols voraussetzt. Demnach kann man von einer „geistigen Bedeutung der uns umgebenden Natur“, „einer sogenannten Natursprache“ im symbolischen Sinne sprechen (S. 27). „Die uns umgebende Natur in allen ihren mannigfaltigen Elementen

[1]) Gotthilf Heinrich von Schubert, Lehrbuch der Menschen- und Seelenkunde zum Gebrauch für Schulen und zum Selbststudium. Erlangen 1838, S. 7.

[2]) Gotth. Heinr. v. Schubert, Die Symbolik des Traumes. Bamberg 1814, S. 24.

und Gestalten, erscheint hiernach als ein Wort, eine Offenbarung Gottes an den Menschen, deren Buchstaben ... lebendige Gestalten und sich bewegende Kräfte sind" (S. 29). Wir sehen nebenbei Schellings Gedanken aus seiner „Philosophie der Offenbarung" hier einfließen. Hat Schelling die einzelnen Entwicklungsstufen der Natur abzuleiten versucht (Naturphilosophie!), so wird nun S. 38—45 von Schubert eine symbolische Ausdeutung dieser Entwicklungsstufen gegeben. Erkennen wir darin ein verstärkendes Moment für das schon oben erwähnte mittelbare Verhältnis der deutschen Romantiker zur Natur, so finden wir hier überdies die erkenntnistheoretische Rechtfertigung der vielfach bis zur Manier ausgebildeten Vorliebe der Romantiker für eine dunkle Bildersprache. Die jetzige „Laut-Sprache" der Menschen ist nach Schubert „aus der ursprünglichen Natur- und Gestaltensprache hervorgegangen, und ein zufälligerer untergeordneter Bestandteil derselben gewesen. Der untergeordnete hat aber nun die wesentlicheren Bestandteile verdrängt, und gerade durch dieses krankhafte, einseitige Verhältnis ist die Sprache des Wachens jenes Mittel geworden, wodurch sich die Seele der Region des sinnlichen Gefühles und alles Gefühles überhaupt ganz entziehen (kann) ... Seitdem die ursprüngliche Sprache der Natur und des Gefühles ... für den Menschen ... unmittelbar gar nicht mehr verständlich ... geworden ist, hat sein Geist durch Sprache und Wissenschaft einen von der Region des Gefühls ... immer mehr abführenden Weg gehen müssen ..." (S. 91 f.). Nachfolgend wird noch ein Zitat aus „Schwedenborg" zur Verdeutlichung angeführt: „Denn weil der Gedanke nur aus dem Gefühle lebt, kann derselbe nur durchs Gefühl sich Andern offenbaren ..." (S. 94). Wenn auch hier nicht das rein sinnliche Gefühl gemeint ist, wir dürfen es als eine Kategorie ungescheut darauf beziehen und diese Ausführung auf das durch die Geschichte bekannte Bestreben der Romantiker deuten, alle Bestände der Kunst und Philosophie in einem gesteigerten und schließlich übersteigerten Gefühlsausdruck aufzulösen; Beispiele erübrigen sich. Schuberts Gedankengänge aber schließt ein schöner Satz Hardenbergs mit bezeichnendem Ausdruck zusammen: „Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues, schwaches Leben".[1])

Schubert gehört seinem Wesen nach zu den Menschen, die eine persönliche Güte wert macht; dies drückt sich deutlich in seinem

[1]) Novalis Schriften, herausgegeben von J. Minor, IV, 26.

freundschaftlichen Verhältnis zu Joh. Wilhelm Ritter aus. Dieser frühverstorbene, aus Schlesien stammende Physiker, hatte sich in Jena, ausgezeichnet durch seine genialen Anlagen und durch sein vielversprechendes Können, dem Kreise der Romantiker genähert, hatte sich wie Steffens und Schubert namentlich zu Schelling hingezogen gefühlt, war in eine nahe Freundschaft zu Novalis getreten, der in ihm den „Ritter" sah, „und wir sind nur seine Knappen" und hatte vor allem Cl. Brentano für sich entflammt, der ihn für den größten Mann seiner Zeit, für größer als Goethe und Schelling hielt. Trotzdem waren seine nahen Beziehungen zu den Romantikern nicht von Dauer, namentlich mit Schelling zertrug er sich früh und als er 1805 nach München zog, verlor er auch seine übrigen Verbindungen mit den ehemaligen Freunden; nur Schubert (neben Wetzel) stand ihm helfend zur Seite, als er tödlich erkrankt war und nahm sich nach seinem Tode seiner in Not zurückgebliebenen Familie an. Wir haben mit Ritter auf dem Wege unserer Betrachtung die Grenze zwischen den Gelehrten und Künstlern der Romantik überschritten. „Ebenso wie die ‚Fragmente aus dem Nachlaß eines jungen Physikers...', so ist auch sein Schriftchen ‚Die Physik als Kunst' (1806) weniger als eine wissenschaftliche denn als eine dichterisch-literarische Arbeit zu werten"[1]), obgleich die neuere physikhistorische Forschung gegenüber der älteren Auffassung Hayms die wissenschaftliche Stellung Ritters nicht ungünstig einschätzt.[2]) Jedenfalls verband er eine nicht unbedeutende, künstlerische Anlage mit seiner Gelehrsamkeit, wie denn auch die Vermutung besteht, daß er schriftstellerisch tätig gewesen sei. Auch wenn wir keine dichterischen Erzeugnisse von ihm auffinden sollten, er hat ja seine zwiespältige Natur selbst deutlich erkannt und es in seinem Brief an Savigny 1801 ausgesprochen: „Ich stehe in Gefahr, ein Künstler zu werden". Das war freilich ein Geständnis, das man überhaupt dem naturwissenschaftlichen Institut der Romantik über seine Pforte schreiben könnte; Ritter jedoch schien in seiner Kunstfreude und in seiner Hingabe an sie noch weiter zu gehen, als Steffens oder Schubert. „Ritter schreibt, wenn er sich regen und schwingen will, reine Jamben," hat einmal Fr. Schlegel

[1]) Klinkowstroem, Drei Briefe v. J. W. Ritter: Der grundgescheute Antiquarius I, 120 ff.

[2]) Vgl. dazu: Wilhelm Ostwald, Johann Wilhelm Ritter: Abhandlungen und Vorträge, Leipzig 1904, S. 359 ff.

von ihm gesagt. Ein Abschiedsbrief an Savigny [1]) ist uns ein Beispiel dafür: „So wirst auch Du, o Freund! mir in der Ferne nahe, — näher, sein, und wenn der Lippe Kuß, der Blick der Augen und der Stimme Klang, dich nicht mehr trifft, dann wird der Geister geistige Umarmung noch den Göttern sagen: Götter! das sind Freunde!" Wenn wir jedoch die Denkform Ritters prüfen wollen, so steht uns vorzüglich seine 1798 erschienene Schrift „Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensprozeß in dem Tierreich begleite" zu Gebote, die namentlich auf Novalis ihren nicht unbedeutenden Einfluß übte. Ganz nach dem Verfahren Schellings, Steffens und Schuberts geht hier der junge Pharmazeut von empirischen Tatsachen, von einer wissenschaftlichen Grundlage aus, kommt von da aber bereits zu der Annahme, daß der tierische Körper eine Zusammensetzung aus unendlich kleinen galvanischen Ketten darstelle, steigt höher zu der Hypothese, daß die Arzneien eine günstige oder ungünstige Verschiebung im physikalischen Verhältnis dieser Ketten bewirken und verflüchtigt sich endlich zu dem geheimnisvollen „Ideal aller organischen Wesen", das er das „Alltier" nennt. Wir können uns die Erfüllung der romantischen Denkweise nicht schöner, nicht klarer dargestellt wünschen, als wenn wir die gedankliche Gliederung jener Schrift entrollen, die von den Experimenten über eine Anzahl von Hypothesen zum „Ideal" strebt. Ueber den Grundlagen dieser Denkform erhebt sich Ritters schwankende Gestalt, die heimatlos auf dem Grenzrain von Poesie und Wissenschaft herumirrt. Als er einmal Savigny seine Tätigkeit schildern wollte, hat er selbst seine Stellung innerhalb der Kunst und neben der Wissenschaft gekennzeichnet: „Ich bin vorderhand sehr in Betrachtung der Kunst versunken. Dies setzt indes die Wissenschaften nicht an die Seite. Der wunderliche Konflikt von Gutem und Bösem, in dem ich mich in letzter Hinsicht zu befinden scheinen könnte, ist doch nur eine andere Ansicht der größten Harmonie durch alles." [2])

Diese „Harmonie" ist ein vielgebrauchtes Schlagwort der Romantik; gesprochen und nachgedacht über sie haben alle, sie wirklich in sich gefühlt und ins Leben übertragen hat sie vielleicht nur Novalis. Unter Todesgedanken trug sein Leben die schönsten Blüten, sein künstlerisch wacher Glaube war durchglüht von den Erkenntnissen der Philosophie,

[1]) Der grundgescheute Antiquarius I, 124.

[2]) Ebenda I, 125.

seine begeisterte Dichtung wußte in reizendem Spiel zu tändeln mit den Begriffen der Wissenschaft und endlich sprühte sein mächtiger Lebensdrang neu erregt aus den Krankheitskeimen des Körpers, der mit einem heiteren Gedanken ins Grab sank. Trotz seiner alles andere überschattenden Anlage zur Dichtung und ihrer alles einbeziehenden Ausdruckskraft ist es möglich, Hardenbergs eigentümliche Denkform an den Naturwissenschaften zu entwickeln, für die er reale Fähigkeiten in seinem Beruf bewähren mußte. Auch er steht mit geteilten Kräften zwischen Poesie und Forschung, aber es ist kein unsicheres Schwanken, sondern eine reine Verbindung im Bewußtsein des Genies. „Naturforscher und Dichter haben durch Eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt. Was jene im ganzen sammelten und in großen, geordneten Massen aufstellten, haben diese für menschliche Herzen zur täglichen Nahrung und Notdurft verarbeitet und jene unermeßliche Natur zu mannigfaltigen, kleinen, gefälligen Naturen zersplittert und gebildet.“[1]) Dieser Ausspruch Hardenbergs stellt uns jene Lebensäußerung dar, zu welcher sich in ihm Dichter und Naturforscher verbunden hatten. Dem Dichter Novalis ist die Natur das unendliche Gemüt, „und mehr als der geistvollste, lebendigste Mensch überrascht sie durch sinnreiche Wendungen und Einfälle, Begegnungen und Abweichungen, große Ideen und Bizarrerien. Der unerschöpfliche Reichtum ihrer Phantasie läßt keinen vergebens ihren Umgang aufsuchen“.[2]) Der Dichter vermenschlicht die Natur zu einem persönlichen Freunde und umgibt diesen mit allen Vorzügen und Eigenschaften des romantischen Genies; so findet eine künstlerische Hypostasis der Begriffe statt, die Fichte zur Bedeutung des absolut freien, sich selbst beschränkenden d. i. mit „Ironie“ ausgestatteten Geistes erhebt. Neben dem Dichter können wir jedoch auch den Forscher in den „Lehrlingen zu Sais“ wiederfinden, die 1798 unter dem unmittelbaren Einfluß A. G. Werners und der Freiberger Verhältnisse entstanden sind. Der Naturwissenschaftler Hardenberg schreibt: „Um die Natur zu begreifen, muß man die Natur innerlich in ihrer ganzen Folge entstehen lassen“ (S. 32). „Die sorgfältigste Beschreibung dieser inneren Weltgeschichte ist die wahre Theorie der Natur; durch den Zusammenhang seiner Gedankenwelt in sich, und ihre Harmonie mit dem

[1]) Novalis Schriften IV, 10.

[2]) Ebenda IV, 30 f.

Universum bildet sich von selbst ein Gedankensystem zur getreuen Abbildung und Formel des Universums ..." (S. 33). Also: auf dem Wege eines bestimmenden Gedankensystems zur vereinheitlichenden Formel. Das sagt alles.

5.

Die Entwicklung der romantischen Denkform

Wir sind an das Ziel unserer bisherigen Ausführungen gelangt: der gesamte Kulturbesitz, den das deutsche Volk bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts entfaltet, stellt sich uns in den drei grundbildenden Kräften seines Wesens dar. An ihnen erfassen wir den Berührungspunkt der persönlichen Tätigkeit und ihrer objektiv geistigen Gebilde. Wohl versammeln sich diese um das Individuum und berühren mit wechselnder Ausstattung seine Sinne: die harmonisch gewandelte Einbeziehung der kulturellen Güter stellt in dieser Bedeutung einen rein persönlichen Akt dar. Doch auf die historischen Größen von Zeit und Raum ausgebreitet, bewegen sich die kulturellen Strömungen über verschieden alte und verschieden gestaltete Schichten des Volkes hinweg, die nach den Linien der Besiedlung gelagert sind: so leiten die künstlerischen Persönlichkeiten ihre individuelle Bestimmtheit ins allgemeine zurück. Denn sie tragen ihrer Gegenwart die in ihnen zusammengeschlossenen und belebten Kräfte ihrer Ahnenreihe zu. So wie die Wesenszüge der Rasse in die lebendige Gestalt fließen und in ihr zur Form erstarren, so ruht die Summe geistiger Bedeutungen im angestammten Formenzug der Ideen. Im gleichen Sinne, wie gewisse physische Merkmale sich durch Geschlechter hindurchleiten und die sonst wandelbare körperliche Entwicklung eingrenzen, so ist mit den Generationen wechselnd die allgemeine Richtung erkennbar, die sich mit dem geistigen Ahnengut der schöpferischen Persönlichkeit vererbt. In sie fügen sich unlösbar die ideellen Inhalte ein, wo immer sie sich zur Erscheinung umprägen. Das System der Landschaft, wie es Nadler umfassend entwickelt hat,[1]) setzt sich damit folgestreng

[1]) Vgl. dazu August Sauer, Literaturgeschichte und Volkskunde, Prag 1907. Ferner Josef Nadler, Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte: Euphorion XXI, 1 ff. Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 3 Bände. Regensburg 1912—1918. Josef Nadler, Die Berliner Romantik. Berlin 1921.

fort im Theorem der eigengemäßen Denkform, die Stamm und Geschlechterreihe bestimmt.

Auch die literaturgeschichtliche Erscheinung, die wir schlechthin Klassik und Romantik zu nennen pflegten, ist das Ergebnis wirkender Formkräfte, die aus den unerklärten Trieben des Bodens und seiner Siedelgruppe an den geistigen Bestand ihrer Zeit heranwachsen und ihm die eigentümliche Gestalt und Farbe mitteilen, ein Vorgang, der in den bildsamen Wurzelsäften der Natur mehr als sein Analogon besitzt. Für eine Zeit, die zum größten Teile bereits erkannt hat, daß im naturwissenschaftlichen Verfahren auch für die nicht empirische Untersuchung ein schätzbarer Gewinn liegt, kann unser Entwurf keine befremdliche Ueberraschung bedeuten. Wir stehen mit unseren Problemen an der Grenzscheide von Geschichte und Naturwissenschaft und wollen den ganzen Nutzen daraus ziehen. Denn „die empirische Wirklichkeit wird Natur, wenn wir sie betrachten mit Rücksicht auf das Allgemeine, sie wird Geschichte, wenn wir sie betrachten mit Rücksicht auf das Besondere und Individuelle".[1]) Und auf jenen allgemeinen die geschichtlichen Epochen bestimmenden Charakter lenken wir unsere Aufmerksamkeit hier zuerst. Von den unpersönlichen Gebilden aus betrachtet, erkennen wir in dem Uebergang von der sogenannten Klassik zur sogenannten Romantik eine wachsende Kompliziertheit der Lebensbildungen, die sich dem jüngeren, im Osten wurzelnden Geschlecht mitteilt. Durch eine Vielheit und Vielartigkeit der Bindungen des Menschen an seine kulturtätige Umgebung geht das künstlerische Geschlecht aus den siebziger Jahren hindurch und setzt sich weit intensiver mit den sie berührenden Erscheinungen auseinander, als die älteren Künstler des Westens. Aus dieser regen Auseinandersetzung der Romantiker mit ihren Kulturbeständen folgen an sich schon neu bedingte Ergebnisse, die wir im nächsten Abschnitt erwägen wollen. Eine natürliche Folge davon ist es jedenfalls, wenn jene am Kulturbereich gebildeten Wahrnehmungen die nach einem großen Kriege geborene und vielleicht schon deshalb empfänglichere Jugend dichter umspinnen und ihren urtümlichen Phantasiebesitz verengern. Das bezieht sich nicht nur auf die Unterschiede des Naturstudiums, wie es etwa Goethe und den Romantikern eignet, das wird

[1]) Heinrich Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. 2. Auflage. Tübingen 1913, S. 224. — Vgl. dazu auch H. Rickert, Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft. Freiburg i. B. 1899.

auch an vielen andern Bestrebungen deutlich, unter denen die verschiedene Geschichtsauffassung zweifellos am bezeichnendsten ist. Körner rät seinem Freunde noch in den neunziger Jahren die Lücken seiner historischen Stoffe mit seiner dichterischen Phantasie auszufüllen.[1]) Erst die jüngere Generation verbindet ihren ästhetischen Sinn mit wissenschaftlichem Ernst in den historischen Studien. Und nicht zuletzt mag ihre feinsinnige Uebersetzerkunst, ihre bis zu einer Kunstphilosophie erweiterte philologische Anlage, ihre Freude am Einzelnen und Kleinen, die den Sammeleifer beseelt, auf einer innigeren Teilnahme am Dinghaften und vor allem auf dem engeren Verhältnis zum Unpersönlichen beruhen. Mit der Verminderung der Phantasie ist eine Höherstellung der logischen Denkakte verbunden, die in verschiedenen Zügen der Reflexion den künstlerischen Ausdruck durchsetzen. Man hat sich hier freilich kein kommunizierendes System vorzustellen, dessen Spiegelhöhen im genauen Ausgleich stehen, aber ein gewisses Verhältnis besteht und als primitive Erklärung dürfen wir es der Einleitung unseres zweiten Abschnittes voranschicken. Dort soll dargelegt werden, daß tiefere Gründe die Romantiker zur Verbindung verstandesmäßiger und intuitiver Elemente bewegen. Doch auch der Umstand, daß sie diese Verbindung mit Bewußtheit erstreben und über ihren ebenmäßigen Ausgleich hinwegsehen, ist ein Unterschied gegenüber Schiller, dessen Künstlertum eine große Aehnlichkeit mit ihrem Verfahren vortäuscht. Goethe und W. v. Humboldt haben Schiller zu gleicher Zeit auf seine harmonische Verknüpfung von Reflexion und Gemütskraft hingewiesen. „Diese sonderbare Mischung von Anschauen und Abstraktion die in Ihrer Natur ist, zeigt sich nun in vollkommenem Gleichgewicht..." schreibt ihm Goethe,[2]) nachdem wenige Wochen vorher schon Humboldt ihm seine Bewunderung ausgedrückt hatte: „Was den Dichter und Philosophen sonst so gänzlich von einander trennt, der große Unterschied zwischen der Wahrheit der Wirklichkeit, der vollständigen Individualität und der Wahrheit der Idee, der einfachen Notwendigkeit, dieser Unterschied ist gleichsam für Sie aufgehoben und ich kann es mir nicht anders als aus einer solchen Fülle der geistigen Kraft erklären, daß dieselbe vom Mangel an Wesenheit in der Wirklichkeit zur Idee, und von der Armut der Idee zur

[1]) Körner an Schiller, Dresden, 6. Dezember 1791.
[2]) Goethe an Schiller, Weimar, 6. Oktober 1795.

Wirklichkeit zurückgetrieben wird.“[1]) Namentlich in Humboldts Worten drückt sich der Hinweis auf das notwendig bewahrte Gleichgewicht zwischen der willkürlichen Phantasietätigkeit und dem logischen Denken bei Schiller aus. Was diese beiden Freunde freilich nur in strengster Harmonie begrüßen, findet Körner in jeder Hinsicht als „eine nordische Sünde“[2]), durch Streben nach philosophischem Gehalt die Phantasie zu stören; er hatte allerdings in anderem Zusammenhang einst „Licht und Wärme ... das höchste Ideal der Menschheit“[3]) genannt, nun aber erschien ihm Raphael als der wahre Künstler, weil „er wußte das Auge dem Verstande zum Trotz zu ergötzen.“[4]) So suchte die Umgebung Schillers die Verbindung von Phantasie und Verstand in seiner Dichtung wenigstens zu rechtfertigen, wenn man sie nicht mißbilligen wollte und Schiller selbst strebte, freilich mit stets geringerem Erfolg sich seiner Doppelkraft zu erwehren. Und doch hat er als erster in jenem Kreise den ästhetischen Wert der Spekulation erkannt und damit hinübergeleuchtet zum Irrationalismus der Romantiker, der naturhaft sich längst vorbereitet hatte, ehe noch Friedrich Schlegel seine Theorie von den vielen und trefflichen Kunstwerken erfand, „deren Zweck ein philosophisches Interesse ist“ und die „nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigne große Hauptgattung“[5]) bilden. Schiller schrieb an Goethe am 9. Juli 1796: „Innerhalb der ästhetischen Geistesstimmung regt sich kein Bedürfnis nach jenen Trostgründen, die aus der Spekulation geschöpft werden müssen; ... nur wenn sich das Sinnliche und das Moralische im Menschen feindlich entgegen streben, muß bei der reinen Vernunft Hilfe gesucht werden. Die gesunde und schöne Natur braucht, wie Sie selbst sagen, keine Moral, kein Naturrecht, keine politische Metaphysik: Sie hätten ebensogut auch hinzusetzen können, sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit um sich zu stützen und zu halten.“ Darum hatte Schiller kurz nach seiner Begegnung mit Goethe diesen glücklich gepriesen: „Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination, als ihre gemeinschaftliche

[1]) Wilh. v. Humboldt an Schiller, Tegel, 4. August 1795.
[2]) Körner an Schiller, Dresden, 10. September 1794.
[3]) Körner an Schiller, Dresden, 14. Mai 1785.
[4]) Körner an Schiller, Dresden, 18. Jänner 1793.
[5]) J. Minor, Friedrich Schlegel I, 103, Z. 20 ff.

Repräsentantin, gleichsam kompromittiert zu haben". Er dagegen befinde sich in einer weit ungünstigeren Lage, er schwebe „als eine Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung, ... denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte".[1]) Eine Generation später und der junge Tieck belehrte stolz die Welt, wie man Dichter und Philosoph im höchsten Sinne zugleich sein könne. Es scheint, als trüge auch hier die größte Aesthetik des Jahrhunderts ihre reifen Früchte: nach der Kritik der Urteilskraft wird ein Gegenstand schön gefunden, wenn er eine günstige Proportion zwischen Einbildungskraft und Verstand hervorbringt und wo die Klassik verweilt, darüber strebt die Romantik hinaus, beruht doch die Begriffswelt beider auf der kantischen Philosophie und die Jüngeren wurzelten ganz in ihr von dem tiefgeistigen Hölderlin bis zu dem größten philosophisch unbegabten Dichter H. v. Kleist, nur der junge E. T. A. Hoffmann lebte neben Kant in Königsberg, ohne seine Vorlesungen zu hören. Ein kräftigerer Zug des logischen Denkens und seine bewußte, betonte Beiordnung neben das Feld der Phantasie ist also ein weiterer Beweggrund, der die Frühromantiker vom klassischen Ideal allmählich entfernt. Daß dies allmählich geschieht, ist schon aus dem Grunde natürlich, weil das Gebiet der neuen Wahrnehmungen selbst erst im Werden und Entwickeln ist. Deshalb leitet der Ursprung der Frühromantik zu den durch Vorstellung gebildeten Idealen der Klassiker zurück und führt noch innerhalb ihres Umfangs zu den ersten eigentümlichen Ergebnissen. Wir sprechen bei den deutschen Klassikern am besten von einer „*ideale Anschauung*". Denn ihr Inhalt ist vorgebildet und an Begriffen gemessen in seiner diskursiven Funktion hinfällig. Schiller las die griechischen Dichter nur in Uebersetzungen und Goethe gestand selbst im Alter, daß er mehr Vorliebe für das römische Wesen als für die Griechen gehabt habe und es ist nicht genug hervorzuheben, wenn er bekennt: „Die Liebe und Neigung (für die Griechen) habe er sich nur angeeignet".[2]) An dieser Selbstäußerung Goethes erkennt man auch, daß die ideale Anschauung der Klassiker in ihrer stofflichen Einschränkung zum großen Teil ein Erfolg der humanistischen Bildungssphäre im 18. Jahrhundert war. „An die Griechen zu glauben, ist eben auch eine Mode des Zeitalters. Sie hören

[1]) Schiller an Goethe, Jena 31. August 1794.
[2]) Sulpiz Boisserée, Tagebuch, 11. August 1815.

gern genug über die Griechen deklamieren. Kommt aber einer und sagt: Hier sind welche; so ist niemand zu Hause."[1]) In dieser Beziehung leitet sich der „Idealbegriff" der Romantiker aus einer tieferen Schichte ihres Bewußtseins her, denn er wird aus ihrem Verhältnis zu den sie umgebenden Erscheinungen gebildet und dieses Verhältnis ist, wie gesagt, das denkbar engste. Hielten sie es doch geradezu für einen Mißbrauch der Philosophie, ein gedanklich vorbestimmtes Ergebnis mit deren Mitteln zur Bestätigung zu bringen; schon deshalb mußte Friedrich Schlegel notwendig Jacobis „Woldemar" als theologisches Kunstwerk ablehnen. So ist es ferner auch zu erklären, daß sie über ein besonderes Bildungsideal verfügten: gebildet war nach ihrer Ansicht „der, der ... das Wissen als eine organische Einheit zu schauen, befähigt"[2]) war.

Diese Probleme rücken uns auch die Erwägung nahe, wie tief die natürliche Wandelkraft in den Rhythmus des historischen Ablaufs eingegriffen habe. Wir sahen W. v. Humboldt die Linie unserer Bestimmungen überschreiten; auch seine Auffassung des Griechentums ist im Geiste Weimars gehalten. Dem Osten gehört er zweifellos an, denn schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts erscheint die Familie in der Neumark, meist in Aemtern städtischer oder ländlicher Verwaltung. Wir stehen bei Humboldt vor einem durch die Natur geschaffenen Fall der Ausnahme, dem wir in dem Maler Runge eine ähnliche Erscheinung werden zur Seite setzen können. Es ist schon in der Lebensäußerung Humboldts mindestens auffällig, daß er als einziger seiner näheren und ferneren Stammesgenossen die Verbindung mit Weimar dauernd erhält, ohne sie später auch nur mit einem Schatten zu trüben, was am besten aus seiner Vorrede zu seinem Briefwechsel mit Schiller hervorgeht. Ueber die edle Männlichkeit hinaus, die ihn freilich von den meisten Frühromantikern unterscheidet, hält ihn eine in den Grundlagen gleiche Denkform den Klassikern verbunden. In einem Briefe an Körner vom 19. November 1793 schreibt er: „Ordnen und Benutzen des Vielfachgesammelten ist das große Bedürfnis unserer Zeiten, jeder der mannigfaltigen Arten der Tätigkeit, welche der Mensch zu üben gelernt hat, ihren wahren Wert bestimmen und überhaupt das Verhältnis des Menschen zu den Gegenständen, die ihn umgeben, vollständig und präzis festsetzen". Diese Art, die er dem neuen Zeitgeiste klar abblickte,

[1]) Athenäumsfragmente 277.

[2]) Paul Vogel, Das Bildungsideal der deutschen Frühromantik. Berlin 1915, S. 5.

ließ ihn aber die der menschlichen Entwicklung weit notwendigere Frage vermissen, „was eigentlich (welcher Grad der Kräfte in welchem Verhältnis) Ideal der Menschheit genannt zu werden verdient?“ Eine „Theorie der Bildung des Menschen“ plant er zu entwerfen: ihr Ziel sollte jene harmonische Menschlichkeit sein, die seine Vorstellung längst in glänzenden Farben entworfen hatte und die in dieser Vorstellung seinem eigenen Bildungseifer voranleuchtete. Die leichtere Art, diese ideale Anschauung in Begriffen festzuhalten, „ist das Studium der Geschichte und darum habe ich mir jetzt so vorzüglich das der Griechen gewählt“. Damit ist seine klassizistische Denkweise gekennzeichnet und über die persönlichen Sympathien hinweg begegnet er hier seinen Weimarer Freunden; seine ideale Anschauung bestimmt Haym mit den Worten: „Je weniger er dies Ideal vollendeter Menschheit in der Gegenwart fand ..., desto mehr lockte ihn das Bild, das sich im Altertum zeigte“.[1]) Allerdings: i h m zeigte. Und in diesem Sinn ist es auch zu verstehen, wenn er später einmal an Körner schreibt: es gebe „doch in allen griechischen Dichtern Einen unverkennbaren Geist, durch den sie alle einander gleich sind, denselben Geist, den wir meinen, wenn wir vom griechischen Geist schlechtweg reden, wenn wir die Griechen mit den Romanen oder die Alten mit den Neueren vergleichen. Dieser eigentlich ist es, den ich zu schildern gedenke. Alles dagegen, was diesen nicht atmet, oder wenigstens für ihn gleichgültig ist und ihn nur schwach verrät, übergehe ich ganz ...“[2]) Und so hat er sich selbst tief in die Seele geblickt, wenn er aus Paris, im Frühjahr 1798 an Goethe schreibt: „Es ist nicht möglich, auch vor dem vollendeten Studium nicht gewisse vuen zu haben, nicht schon vorläufig nach dem bloßen Takt einiges festzusetzen und so habe auch ich einige solche Ideen über den französischen Charakter“. Und als er im Jahre 1806 in Rom eine Abhandlung über „Latium und Hellas“ schreiben wollte, war er so ganz erfüllt von der Denkform, die den klassizistischen Kunstbereich beherrscht, daß der gewissenhafte Mann den so geschichtswidrigen Satz schrieb: „i c h b e r u f e m i c h a u f d a s U r t e i l e i n e s j e d e n, d e r d i e A n t i k e m i t g e s u n d e m G e f ü h l e z u s e h e n v e r s t e h t, o b — e s v e r h a l t e s i c h a u c h m i t d e r W a h r h e i t, w i e e s w o l l e — e s n i c h t w e n i g s t e n s v o l l k o m m e n s o s c h e i n t, a l s h a b e d e r

[1]) R. Haym, Wilh. v. Humboldt, Lebensbild und Charakteristik. Berlin 1857, S. 52.
[2]) Wilh. v. Humboldt an Körner, Tegel, 23. November 1795.

griechische Künstler seinen Weg von der Idee aus und nicht zur Idee hingenommen...“[1]) Das ist die Anschauung der deutschen Klassiker von ihrem griechischen Ideal; und Humboldts Unterscheidung: „von der Idee aus und nicht zur Idee hin“ ist die treffendste Formel für die gegensätzliche Denkverfassung der Klassik und der Romantik. Die Fülle unserer Beispiele beengt die gebotene Kürze; hinzugesetzt sei nur, daß eine Sonderdarstellung die auf Grund unserer Probleme nottäte, auch die feinen Ansätze der ihm natürlicheren Denkform entdecken müßte, die sich allerdings dicht verschleiert. In früheren Aufsätzen Humboldts über das Altertum ist sie aber noch ziemlich deutlich zu erkennen. So wenn es in einem Aufsatz aus den ersten Wochen des Jahres 1793 heißt: „der größeste Nutzen eines... Studiums (der Griechen besteht) nicht gerade in dem Anschauen eines solchen Charakters, als der griechische war, sondern in dem eignen Aufsuchen desselben“. Und er ist auch überzeugt, daß „das Studium der Griechen selbst nach einer gewissen systematischen und auf diesen Endzweck bezogenen Ordnung vorgenommen werden“[2]) müsse. Es wäre zu verfolgen, wie daneben an den leicht beeinflußbaren Geist die neuen Bestimmungen seines Denkens heranwachsen; nach einer Tagebuchaufzeichnung bereits aus dem Jahre 1789 will er immer mehr ausbilden „den ästhetischen Sinn, als den wahren Mittler zwischen dem sterblichen Blick und der unsterblichen Uridee“.[3]) Die Lektüre hat hier nachgewirkt. Trotz dieser von seinem allgemeinen Wesen abweichenden Züge möchten wir bei Humboldt von einer naturbestimmten Abwandlung sprechen, der die weiteren Lebensumstände vielleicht fördernd entgegenkommen, aber sie nicht bezwecken. Denn über die Jugendgrenze gehen diese Merkzeichen nicht hinaus, sie kehren während der ferneren Entwicklung in der Hauptsache nicht wieder und sie stören oder trüben vor allem nicht den ihnen entgegengesetzten Ausdruck. Ganz anders stellten sich unsere Beobachtungen an Schelling dar und in ähnlichem Sinne werden sie sich bei Hamann wiederholen. Denn Abbiegungen von der natürlichen Art, wie wir sie an diesen beiden Fällen beleuchten,

[1]) W. v. Humboldt, Latium u. Hellas: Deutsche Lit. Denkm. 58/62. S. 120, Z. 22 ff.
[2]) Wilh. v. Humboldt, Ueber das Studium des Altertums: Deutsche Lit. Denkm. 58/62. S. 30, Z. 17 ff.; Z. 28 ff.
[3]) Wilh. v. Humboldt, Ges. Schriften XIV 157 f.

hervorgerufen durch die Bedingungen des äußeren Lebens, sind freilich bei den empfänglichen Charakteren, wie sie uns unter den Künstlern und Denkern begegnen, jederzeit möglich, aber sie sind dann auch immer sichtbar und mindestens an dem Ausfall gewisser Gedankenzüge zu bestimmen, falls die Analyse der positiven Merkmale versagt. Das gilt aber für W. v. Humboldt nicht. Wir können das Ergebnis unserer formalen Erkenntnisse an dem Beweis der Inhalte überprüfen. Schon der Zweiundzwanzigjährige philosophiert auf seiner Reise über die menschliche Individualität: der einzige Zweck alles Menschenbildens ist ihm da „Ausbildung des Individuums für das Individuum und nach den dem Individuum eigenen Kräften und Fähigkeiten" (S. 154 f.). Ueber die Tiefe des Begriffs wächst er wohl bald hinaus, aber über seinen Umfang nicht. Ungefähr zwanzig Jahre später lautet seine Definition so: „die Form der Individualität, wie sie sein sollte, das Aufstreben einer von dem lebendigen Bewußtsein, daß sie auf das engste mit dem geheimnisvollen und unergründlichen, aber auch unendlichen Vermögen der Natur zusammenhängt, durchdrungenen Kraft innerhalb der Grenzen einer bestimmten Wirklichkeit zu demjenigen, was jenem verborgnen Vermögen entspricht, aber bloß als Ahndung gefaßt und bloß als Idee dargestellt werden kann".[1]) Dieser Individualbegriff ist nach allen seinen Hauptrichtungen vom romantischen weit entfernt, denn für die deutschen Romantiker ist sowohl das vorbestimmte, einseitig konzipierte, sogenannte „sittliche" Ideal ebenso unerklärlich, als ihnen eine vorausberechnete Erziehung nach diesem absurd erscheint: „Wenn man ... jemand zum Menschen bilden will", sagt Friedrich Schlegel, „das kömmt mir grade so vor, als wenn einer sagte, er gebe Stunden in der Gottähnlichkeit. Die Menschheit läßt sich nicht inokulieren und die Tugend läßt sich nicht lehren und lernen außer durch Freundschaft und Liebe mit tüchtigen und wahren Menschen".[2]) Dieser Gedanke ist in seinem Motiv ein Zugeständnis an die regelfreie Eigenwilligkeit der Natur. Humboldt aber in seinen Gedanken ganz an „einen Gang a priori" [3]) angewiesen, verliert sich bei seiner Spekulation über „das Leben des Individuums" in der Abstraktion eines Idealbegriffs, dessen Begründung er gleich darauf unbewußt

[1]) W. v. Humboldt, Latium u. Hellas: Deutsche Lit. Denkm. 58/62. S. 117, Z. 7—14.
[2]) J. Minor, Friedrich Schlegel II, 320, Z. 41 ff.
[3]) Wilh. v. Humboldt, Latium u. Hellas: Deutsche Lit. Denkm. 58/62. S. 120, Z. 20.

umwirft. Dies sei nur nebenbei vermerkt, um einem etwaigen Hinweis vorzubeugen, W. v. Humboldt habe in seinem Aufsatz „Latium und Hellas" einen Idealbegriff konstruiert, der unsere Ausführungen widerlegt. Wer auf S. 114 Z. 27 ff. hinweist, durchdenke Humboldts Behauptung auf S. 120 Z. 22 ff., die wir oben zitiert haben, und wir können hier von einem weitläufigen Nachweis absehen, wo und wann sich Humboldt widersprochen hat. Dringender ist die Frage, ob in der Uebersetzertätigkeit, die er mit wenig dichterischem Vermögen entfaltet hat, ein in der Denkform ruhender Gegensatz zu den Romantikern besteht. Humboldts Uebersetzungen aus Aeschylos, Pindar und Simonides und die Pläne, die ihn noch weiter führen sollten, waren auf ein bindendes Verhältnis zum Stoff gestellt, auf den Zwang des Einzelnen und Kleinen, sei es nun Gehalt oder Form. Das ist das Gegenteil, von dem, was Arnim von einer guten Uebersetzung verlangt: „es darf einem das Fremdartige, wo es ausgezeichnet, nicht entzogen werden, aber das hat seine Grenze, es darf nicht zur Unverständlichkeit übergehen; wo aber die Grenze liege, da gibts keine Regel, als im Kopfe dessen, der seine Sprache kennt und sein Original zu verstehen bemüht gewesen".[1]) Freilich widersprechen hier einander der Philologe und der Künstler, aber neben dem Sondercharakter ist doch die grundlegende Denkverfassung wirksam, die wir hier in einem weiteren Punkte kennen lernen. Die jüngere Generation legt keinen anderen Zweck in ihre Uebersetzungen, als das Schöne oder Tiefe der fremden Vorlage wiederzugeben. Diesen Standpunkt nimmt Humboldt noch nicht ein, denn für ihn haben die Originale nur als griechische Kunst Bedeutung und das griechische Ideal ist für ihn zunächst ein ethisches und dann erst auch von ästhetischer Sinnhaftigkeit. Und dies weist gleich über Humboldt hinaus. Wenn Körner in einer Besprechung des „Wilhelm Meister" Schiller die Vorzüge eines in der Gegenwart befestigten Vorwurfs klar machen will, schreibt er[2]): „Das antike Kostüm erleichtert zwar das Idealisieren und verwahrt vor manchen Armseligkeiten der Wirklichkeit; aber die Umrisse der Gestalten erscheinen in einer Art von Nebel und die Wirkung des Gemäldes wird durch eine unvollständige Bestimmtheit geschwächt. Ein Ideal, dessen einzelne Elemente wir in der gegenwärtigen Welt zerstreut finden, gibt der Phantasie ein weit anschaulicheres Bild". Es

[1]) Arnim an Wilhelm Grimm, Berlin, 25. Juni 1811.

[2]) Körner an Schiller, Dresden, 5. November 1796.

handelt sich also um eine vorteilhaftere Ausbreitung der vorbestimmten idealen Anschauung auf das Gegenständliche, an dieser bildet sich das Verhältnis des Dichters zur Antike oder zur Moderne. Demgegenüber ist die Beziehung der Romantiker zu den Gegenständen der Kunst aus jeder Epoche eine durch kein Mittel getrennte, daher nähere. Dieser Gegensatz läßt sich bis in die Kunsttheorie verfolgen; durch das unmittelbare und daher reichere Gefühl für das künstlerische Gebilde, lernt der Romantiker auch früh dieses Gefühl selbst höher schätzen. Daher sagt Fr. Schlegel: „ich nenne alle die ‚Künstler', welche das Schöne lieben". [1]) Körner hingegen schreibt: „Kunstgefühl ist bei weitem noch nicht Kunsttalent". [2]) So löst sich am Ende bei den Romantikern ein wachsendes Verständnis für Literatur aus, unsere Klassiker sind in ihren Kunsttheorien bei der Dichtung stehen geblieben. Es ist wie bei der Botanik: diese sammeln die Blumen um ihrer Farbe oder Gestalt willen, jene suchen ihre sinnhaften Bestimmungen.

Wie beherrschend die ideale Anschauung der Klassiker ihrem logischen Denken und ihren Vorstellungen vorgebildet ist, zeigt sich am deutlichsten bei Schiller; Einzelheiten erübrigen sich an dieser Stelle. Jedenfalls spricht er aus der Tiefe seiner Eigenart heraus, wenn er als Voraussetzung für seine künstlerische Tätigkeit „bei mehrerer Bekanntschaft mit griechischen Stücken, endlich das Wahre, Schöne und Wirkende daraus" abstrahieren will und „mit Weglassung des Mangelhaften ein gewisses Ideal daraus" bildet, „wodurch mein jetziges korrigiert und vollends gerundet wird ..." [3]) Die Ahnungen, von denen Humboldt spricht und die richtunggebend dem begrifflichen Erfassen vorauseilen, will Schiller als sein gegenwärtiges Ideal durch gewisse, aus tatsächlichen Studien gewonnene Erfahrungen zu seinem künftigen Ideal emporläutern. Diesem Auffassungsvermögen ist auch Schillers höchst bezeichnende Aeußerung unterworfen, die die naive Denkweise erhellt, zu der die ideale Anschauung gefährlich leicht herabgleiten konnte; er schreibt an Körner: „Du verwirfst die Kunstidee, die ich auf das Weltall und den Schöpfer herübertrage; aber hier, glaube ich, sind wir nicht so weit von einander, als Dir scheint. Wenn ich aus meiner Idee alles herausbringe, was Du

[1]) J. Minor, Friedrich Schlegel I, 178.

[2]) Körner an Schiller, Dresden, 24. November 1788.

[3]) Schiller an Körner, Weimar, 9. März 1789.

aus der Deinigen, so wüßte ich nicht, was Du ihr anhaben solltest.“[1]) Schiller hat jene Bedeutung erfüllt, in der Goethe einmal dem antiken Dichter den modernen Klassiker gegenübergestellt hat: „sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt“.[2]) Der Beruf des Dichters ist auch nach Schillers Anschauung der empirischen Begriffswelt entrückt, erhebt sich über sie durch das Vermögen ahnender Empfindung. Deshalb heißt es in den „Künstlern“[3]):

„Eh' vor des Denkers Geist der kühne
Begriff des ew'gen Raumes stand,
Wer sah hinauf zur Sternenbühne,
Der ihn nicht ahnend schon empfand?“

Rasch wächst die Romantik über den Sinn des „Effekts“ hinaus und Schillers Beharren wird bald belächelt, bald beklagt. Das und nicht die Xenien, die erst eine weitere Folge darstellen, sind der Grund der Trennung, die noch vor der Jahrhundertwende vollzogen ist. „Schiller (wird) nicht laß, seine Räuber zu modifizieren“, schreibt Fr. Schlegel an seinen Bruder. Er nennt Schiller und Jacobi „die halbierten Don Quixotes“ und hält sie „für die vornehmsten... Repräsentanten des bösen Prinzips in der deutschen Literatur“.[4]) Denn schon war die neue Kunstrichtung, zu deren Wortführern sich die Schlegel machten, in stetig zunehmender Entfernung von den Ergebnissen der idealen Anschauung begriffen. Mit dem Mut der Jugend gab sie in ihr den eigenen Besitz preis, über dessen Verlust ihr die zahlreichen Theorien mit ihrer oft unreifen Spekulation nicht hinweghalfen. Aber an diesen Theorien bereits kann man erkennen, wohin der noch seiner selbst nicht bewußte Zug hinsteuert. Nun ist die griechische Literatur nicht mehr ein vereinfachtes Mittel, den vollkommenen Menschen in der Retorte zusammenzustellen, nicht länger will man bei diesem Irrtum verweilen: „Verkehrte Begriffe haben lange die Kunst beherrscht, und sie auf Abwege verleitet; richtige Begriffe müssen sie auch wieder auf die rechte Bahn zurückführen“.[5]) Von neuem erhebt sich das Verlangen nach einer vollendeten ästhetischen Theorie. Und diese Wissenschaft „bedarf... der Erfahrung von einer Kunst, welche ein durchaus vollkommnes Beispiel ihrer Art, die

[1]) Schiller an Körner, Weimar, 15. April 1788.
[2]) Goethe an Herder, Neapel, 17. Mai 1787.
[3]) Schiller, Die Künstler, V. 50 ff.
[4]) Friedr. Schlegel an August Wilhelm, Berlin, 7. Mai 1799.
[5]) Minor, Friedrich Schlegel I, S. 123, Z. 9 ff.

Kunst kat' exochän, deren besondre Geschichte die allgemeine Naturgeschichte der Kunst wäre".[1]) Schon gewinnt die Erfahrung Raum in ihrer Denkform und trägt mit immer kräftigeren Eingriffen die überkommenen Konstruktionen ab. Die Frühromantik stellt in dieser Weise den Bildungsweg zum neuen Idealbegriff dar, der freilich von ihr noch nicht erfüllt wird, denn die bekämpften Anschauungen klingen einerseits in ihr selbst noch nach, anderseits ist das theoretische Vermögen zu schwach zu einer künstlerischen Erneuerung. Neue Motive mußten kommen, mußten von außen aus den Kräften der Geschichte und den Beziehungen des Daseins erwachsen, um die neuen Bestrebungen zu vollenden. Und so geschah es auch: die nationale und religiöse Entfaltung trug neue Triebkräfte an die Vorstellungen heran und zog den in der persönlichen Anschauung verschlossenen Blick an das Unpersönliche ihrer Werte, man darf sagen, an ihr Ueberpersönliches heran. Und das war ein bedeutsames Schicksal. Da, wo die Begründung der idealen Ursachen aus dem Individuum abgezogen wurde, verflüchtigte sich der Idealbegriff, auf den Flügeln der Begeisterung entführt, in den transzendentalen Ursprung; unser nächster Abschnitt legt dar, wie bereits von Winckelmann ab, in allmählicher Vorbereitung bis zu Novalis und seit der Frühromantik mit Bewußtheit der künstlerische Blick an seinen gegenständlichen Inhalten weiter tastet, um ihren Raum auszumessen, dessen Leere er nicht begreift: eine solche Bewegung führt zu jeder Zeit die Empirie in die mystischen Strömungen hinein und aus diesem Grunde haben wir die religiöse Erfahrung der Romantiker der Kritik zu unterwerfen.

Die wissenschaftlichen Erfolge aber, die die Wahrnehmung an den Gegenstand fesseln konnten, überraschten ihre gläubige Zeit mit Hoffnungen, eröffneten ihr Aussichten, in deren Ferne das bewegliche Gemüt seine Sehnsucht entsendete, in deren Weite es sein Selbstbewußtsein stärkte, wenn es das Genie vorstellte, und in dessen Unendlichkeit zuletzt die Imagination entschwebte. Der Reichtum ihrer kulturellen Erfahrungen macht diese Menschen ziellos. Die Kluft zwischen der tatsächlichen Entwicklung und dem persönlichen Bewußtsein wird immer tiefer. Es friert sie, wenn sie in ihrer natürlichen Heimat sind, nach der Sonne ihres Traumlandes; diese Worte Dürers, den sie verehren, bezeichnen ihr eigenes Leid.

[1]) Ebenda Z. 36 ff.

Zweiter Abschnitt

Die Grundzüge der romantischen Denkform

„Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns — mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! Sieh dich vor! Neben dir liegt der Ozean: es ist wahr, er brüllt nicht immer, und mitunter liegt er da wie Seide und Gold und Träumerei der Güte. Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, daß er unendlich ist und daß es nichts Furchtbareres gibt als Unendlichkeit. Oh des armen Vogels, der sich frei gefühlt hat und nun an die Wände dieses Käfigs stößt! Wehe, wenn das Land-Heimweh dich befällt, als ob dort mehr Freiheit gewesen wäre, — und es gibt kein ‚Land' mehr!"

Nietzsche. Werke (Leipzig 1899) I, 5, 162.

1.

Allgemeine Wesensbestimmungen

Der ästhetische Idealismus ist das Ergebnis einer geschichtlichen Entwicklung, in welcher der national-kulturelle Fortschritt sich in einer Zeit freudigen Genusses vollendet, in der das Volk den Erwerb seines Aufschwungs in tätiger, ungestörter Bereitschaft verarbeitet. Diese Ansicht kann man, falls sie nicht in ihrer natürlichen Richtigkeit einleuchtet, psychologisch und geschichtlich begründen. Löst man aus den völkischen Kulturbeständen etwa den Zweig der Wissenschaft los und betrachtet seinen Fortschrittstypus, so erscheint eine Erweiterung der Kenntnisse immer unmittelbar gefolgt von ihrer theoretischen Durchdringung, die Vergrößerung des einzelwissenschaftlichen Umfangs notwendig von einer Verfeinerung des Systems begleitet. Erst auf diesem Verhältnis von systematischer Theorie und ihren Tatsachen kann sich eine ästhetisch-idealistische Wissenschaft aufbauen, wie die Geschichtsphilosophie Hegels oder die Naturphilosophie Schellings. Historisch aber pflegt man gewöhnlich die Zeit Platos zum Vergleich heranzuziehen. Die tendenziöse Bestimmung, die seit der griechischen Aufklärung der Philosophie bis Aristoteles zugrunde liegt, ist das Problem der Erkenntnistheorie und Logik, die Frage nach dem Wesen des Daseins; es besteht darin wenigstens der allgemeine Unterschied gegenüber der vorsokratischen Zeit, deren Teilnahme vorzüglich dem Existenzialproblem zugewendet ist. Sokrates wandelt das erkenntnistheoretische Problem ganz im Sinne des Rationalismus, dessen reinster Vertreter er ist: Zwischen dem sophistischen Begriff der δόξα und der ἐπιστήμη der Eleaten schafft er, vom Geiste seines Daimonion erleuchtet, das für die folgende Entwicklung wesentliche Verhältnis, das der individuell wandelbaren Wahrnehmung den unveränderlichen Begriff entgegenstellt. Plato setzt hier ein; er findet im Wesen des Begriffes bald mehr als das bloße Mittel, das wahre Sein zu erkennen. Der Begriff ist für ihn nicht nur ein negativer Besitz, den das vernünftige Denken an seinen Gegenständen erzeugt, sondern in dem Denken dieses Begriffs liegt schon seine Wesenheit selbst und indem wir ihn denken, schauen wir die objektive Idee

unmittelbar an. Der ästhetische Idealismus Platos fällt in eine Zeit, in der die attische Kultur die Elemente außerhalb ihrer Grenzen einbezieht, nachdem sie deren Eigenart ausgelöscht hat; das vierte vorchristliche Jahrhundert ist die Zeit des auf attischem Kulturbewußtsein aufgebauten Panhellenismus. Während der politische Zusammenbruch in der Verdrängung Athens durch Sparta deutlich wird, erhöht sich die attische Kultur zu der Bedeutung, die sie herrschend macht über die ganze Folgezeit des Altertums und — freilich nicht uneingeschränkt — sehr weit darüber hinaus.

Die Entwicklung der deutschen Kultur, wie sie in der Zeit ihrer Blüte in dem vorangehenden Abschnitt an uns vorübergezogen ist, steht zu diesen wesentlichen Voraussetzungen in offenbarem Gegensatz. Politisch bereitet sich eine Zentralisation um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor, sie wird verstärkt in den kriegerischen Erschütterungen an der Jahrhundertwende und erfüllt sich in den Befreiungskriegen: die völkische Gesamtheit legt in ganz folgerichtigem Ablauf den Weg von der Kulturnation zur Staatsnation zurück. Ob nun im Zusammenhang damit oder nicht, erfährt der „religiöse Kulturkreis" gleichzeitig keine ihn fördernde Vereinheitlichung, die deutschen Stämme kommen in ihrem eigentümlichen Empfinden einander vorläufig nicht näher, die deutsche Philosophie spaltet sich in der Zeit nach Kant in die verschiedensten Richtungen und die Literatur im engeren Sinne bleibt weiter „die Poesie einer verzeddelten Menge"[1]); so oft sie auch in dieser Zeit ein örtliches und geistiges Zentrum gefunden zu haben scheint: „Für den deutschen Dichter gibt es keine Hauptstadt".[2]) Wir sahen aber noch mehr geschehen. Zweifellos im Zusammenhang mit dem nationalpolitischen Aufschwung bereitet sich ein deutliches Höherrücken der Realwissenschaften in ihrer kulturellen Bedeutung vor; die Naturwissenschaften z. B. stehen ganz anders als im 17. Jahrhundert im Vordergrunde des Interesses und drücken bereits auf die ideale Verfassung der Dichtung und Philosophie und so fern auch noch die materialistische Denkrichtung ist, sie kann sich nicht deutlicher kundtun als in diesem Vordrängen der Naturwissenschaften, wenn jene Zeit auch deren eigentliche Werte noch nicht zu suchen versteht. Aber das ist nur eine Einzelerscheinung: neue Wirtschaftsbedingungen sahen wir herrschend werden; die Industrie mit

[1]) Goethe, Schema zu Dichtung und Wahrheit 7. Buch: W. A. I, 27, S. 393.
[2]) Körner an Schiller, Dresden, 8. Juli 1796.

ihren sozialpolitischen und sozialethischen Folgen wandelt die überkommenen Zustände; die Großstadt mit ihren vielfältigen Möglichkeiten saugt die Kräfte des flachen Landes auf, die auf die unmittelbaren und nächsten Bedürfnisse der Gesellschaft ausgehenden Bestrebungen erfahren eine neue und gesteigerte Bedeutung. Ist auf der einen Seite der Dichter Hölderlin ein Typus der Zeit, so ist es auf der anderen der Bankier Gontard in Frankfurt mit seinem Wahlspruch: „Les affaires avant tout". Und um an dieser Stelle nur noch an zwei besondere Kennzeichen dieser Zeit zu erinnern, verweisen wir zunächst auf die von uns erörterten gesellschaftlichen Folgen der französischen Revolution; ist dies vom historischen Standpunkt ein äußeres Merkzeichen, so findet der Psychologe ein tiefer liegendes in den medizinischen Lehrbüchern des beginnenden 19. Jahrhunderts, in denen zum erstenmale das Wort „Neurasthenie" vorkommt; auch dies ist sehr charakteristisch.

Wir haben also mit einem Worte eine Kultur von mehr realistischem Gepräge vor uns, wenn wir von den rein geschichtlichen Tatbeständen ausgehen und in diesem Sinne eine Epoche beginnenden Aufbaus und neuer Vorbereitung. So liegt ein schroffer Gegensatz in der Zeit und wir werden ihn erst im folgenden ganz ausmessen können: erfolgt in den späteren Jahrzehnten eine Angleichung der geistesgeschichtlichen Erzeugnisse in ihrer stofflichen und selbst formalen Aeußerung, so ist die Ueberwindung des kulturellen Gegensatzes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht einmal angebahnt. Solange H. v. Kleist nicht auftritt, beinahe hätten wir gesagt, nicht durchdringt, ist der Beginn eines der Zeit gerechten Wandels in der Dichtung nicht sichtbar, solange Kleists „Marquise v. O..." noch Anstoß erregt und, etwas weiter zurück, Friedrich Schlegels Lucinde eines Begleitschreibens von einem ehrenfesten Theologen bedarf, haben sich weder die Sitten noch das sittliche Empfinden des Volkes befreit und seine religiösen und konfessionellen Verhältnisse versprechen, aber erfüllen kaum ihre wesentliche Verbesserung, da der mutige Schleiermacher am letzten Oktobertag des Jahres 1817 in der Berliner Nikolaikirche seinem lutherischen Kollegen Marheineke die Hand zum Frieden reicht. Und die Philosophie endlich hat noch in langer und nicht immer glücklicher Arbeit das Vermächtnis Kants zu erfüllen, ehe sie wieder weiter blicken kann, aber auch auf ihr lastet der Druck der Zeit und drängt sie auf mitunter dunkle Pfade. Somit entbehrt der ästhetische Idealismus in der deutschen

Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts seines eigentümlichen Kulturbodens; das, was der deutsche Osten in seiner literarischen Entwicklung nachzuholen hat gegenüber den Landschaften und Stämmen des Westens, ist nicht nur in einen für diese Entwicklung engen Zeitraum gefügt, sondern, was noch weit wesentlicher ist, der ostdeutschen Renaissance mangelt die notwendige idealfähige Kulturströmung. Das geht zurück auf einen zu raschen Rhythmus im Aufschwung Deutschlands, seine praktischen Bedürfnisse und deren materialistische Erfüllung hält infolgedessen zu früh gleichen Schritt mit seiner idealen Bereitschaft; je näher die beiden Kulturkreise einander in der Höhe ihrer Entwicklung stehen, desto tiefer wird der Zwiespalt zwischen ihnen sein. Die Geschichte kann uns das nicht klarer zeigen, als wenn sie den exakten Physiker Galvani zum Zeitgenossen Ritters und den Arzt Tiedemann, dessen medizinische Schriften von bleibender Bedeutung sind, zum Zeitgenossen Röschlaubs macht, der sich tief gekränkt fühlte, nicht als Bahnbrecher für die Theorien Browns in Deutschland zu gelten. Solche Charaktere sind eine Verbindung der zwiespältigen Kräfte ihrer Zeit und dies umso deutlicher, wenn neben ihnen bereits ein Ausgleich sich in hervorragenden Persönlichkeiten kundtut. Friedrich den Großen wollen wir gar nicht erst wieder als besonderes Beispiel anführen, aber er leuchtet diesen Zuständen ebenso voraus, wie sein Zeitgenosse Winckelmann als erster Romantiker in Deutschland keinen Boden findet für seinen ästhetischen Idealismus. Und wenn dieser nach Italien eilt, um seiner Sehnsucht Ausdruck und Bewußtsein zu geben, um den „unerschaffenen Begriff der Schönheit“[1]) zu schauen, so ist das offenbar etwas ganz anderes, als wenn Heinse oder Goethe nur das ideale Ebenbild für ihre Gedanken in Italien suchen. Bald nach seiner Ankunft in Rom schreibt Goethe: „Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können“.[2]) Und ehe er seine Seefahrt nach Sizilien antritt, bemerkt er von neuem: „Ich habe viel gesehen und noch mehr gedacht: die Welt eröffnet sich mehr und mehr, auch alles, was ich schon lange weiß, wird mir erst eigen. Welch ein früh wissendes und spät übendes Geschöpf ist doch der

[1]) Vgl. dazu Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898, II, 18.

[2]) Goethe an den Freundeskreis in Weimar, Rom, 1. November 1786.

Mensch!“[1]) Dort wo der Gegensatz des künstlerischen ästhetisch-idealistischen Denkens und der historischen Kulturlage zur Erscheinung drängt, beginnt die deutsche Romantik. Und der Osten wird ganz naturgemäß ihr Boden, weil er seine Bewohner gerade zu dieser Zeit in die literarische Entwicklung einführt. Erheben sich etwa auch im Westen ähnliche (aber durchaus nicht wesensgleiche) Einzelerscheinungen, so ist dies wiederum ein natürliches Herübergreifen auf dem Wege persönlicher oder ideeller Gleichstimmung, wobei wir die fördernde Wirkung der gleichen Zeit und der gleichen Generation keineswegs übersehen.

Die Vereinsamung, in die der ästhetische Idealismus in Deutschland während des 18. Jahrhunderts gerät, bleibt den Menschen dieser Zeit, vor allem den Künstlern nicht unbekannt. Schon der vierundzwanzigjährige Tieck fand „etwas Trübseliges darin, daß das ganze große menschliche Leben mit allen seinen unendlich scheinenden Verwickelungen durch den allerarmseligsten Mechanismus umgetrieben wird ...“ Eine für ihn merkwürdige Erkenntnis, zu der Franz Sternbald hinzufügt: „die kümmerliche Sorge für morgen setzt sie alle in Bewegung, und die meisten dünken sich noch was rechts zu sein, wenn sie dieser Beweggrund in recht heftige und ängstliche Tätigkeit setzt“.[2]) Solche Gegensätze betont man um so kräftiger, je stärker man sie fühlt und je deutlicher sie sich der Zeit im allgemeinen mitteilen. Es ist fast dasselbe Jahr, in dem Hölderlin sein tiefes Leid erfährt. Nicht darin finden wir die besondere Note, daß er aus Frankfurt an seinen Bruder schreibt: „Ich möchte der Kunst leben, an der mein Herz hängt, und muß mich herumarbeiten unter den Menschen, daß ich oft so herzlich lebensmüde bin ...“, sondern darin, daß er bedeutungsvoll hinzufügt: „Wir leben in dem Dichterklima nicht“.[3]) Denn, so hatte schon früher einmal[4]) Tieck an Wackenroder geschrieben: „Wahres Gefühl für das Schöne und Anständige ist untergegangen, und wir tändeln jetzt mit einem Schatten“. Der gewiß anpassungsbereite und weitherzige Zacharias Werner findet sich geistig abgesondert „in der Mitte, zwischen jämmerlicher Frivolität und genialischer Renommisterei“.[5]) Demgegenüber erhebt sich endlich die tiefe, zum

[1]) Goethe, Italienische Reise, Neapel, 17. März 1787.
[2]) J. Minor, Tieck und Wackenroder: Kürschners Nation.-Lit. 145. S. 164.
[3]) Hölderlin an seinen Bruder, Frankfurt, 12. Feber 1798.
[4]) Tieck an Wackenroder, Leipzig, 10. Mai 1792.
[5]) Werner an Hitzig, Königsberg, 18. März 1801.

Lebensschicksal gewordene Klage Wackenroders: „Warum wollte der Himmel, daß sein ganzes Leben hindurch der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde ihn so unglücklich machen, und endlich sein doppeltes Wesen von Geist und Leib ganz von einander reißen sollte!“[1]) Aber das sind, könnte man entgegnen, Züge rein persönlichen Empfindens aus einer quälenden Situation entsprungen und vom augenblicklichen Eindruck vergrößert und verallgemeinert. Die Innerlichkeit des Genies schließt häufig ein gewisses Mißverhältnis zu den Zeitläuften in sich. Das ist freilich einzuräumen und wir folgen deshalb diesem persönlichen Gefühl in seiner Wandlung zum künstlerischen Bewußtsein. Drückt sich eine Wahrnehmung des Gegensatzes zwischen dem ästhetischen Idealismus des Romantikers und der ihn umgebenden Summe seiner Kulturbestände irgendwie dichterisch aus oder sucht man in einer besonderen Theorie diesen Gegensatz auszugleichen? Diese Frage erfährt in den Schriften Hardenbergs eine höchst bemerkenswerte Erledigung: „Die Welt muß romantisiert werden“, sagt Novalis[2]) und läßt eine Definition des „Romantisierens“ folgen, die als solche freilich nicht einleuchtet, unser Problem aber von einer neuen Seite erhellt: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es“. Hier findet die viel berufene Vorliebe der Romantiker für das Paradoxe nicht nur ihre im Geschichtlichen gegebene Auflösung, sondern vor allem ihre Berechtigung und Notwendigkeit in einem höheren Falle. Wir müßten uns doch auch einmal fragen, ob diese Steigerung des Paradoxen in den romantischen Anschauungen nicht einen ganz bestimmten Grund hat, ob wirklich nur geniale Willkür oder eine unbegründete Uebertreibung vorliegt, sofern wir offenkundige Spielereien, wie sie der junge Friedrich Schlegel und auch Tieck treibt, hier ausschließen. Das persönliche Leben und die Entwicklung der allgemeinen Kultur strebt im 18. Jahrhundert immer weiter auseinander; man hat darauf hingewiesen, daß diese Zwiespältigkeit um die Jahrhundertwende einen Gipfelpunkt erreicht. Die feinfühlige Generation der siebziger Jahre empfindet dies in ihrer persönlichen Verfassung. Da wird ihr die Kunst zum Mittel, einen Ausgleich zu schaffen,

[1]) Herzensergießungen: Werke herausgegeben von v. d. Leyen, I, S. 150.
[2]) Novalis Schriften III, 45 f.

sie sucht in ihrer Dichtung das Ideal, die sie wirklich umgebenden Gegensätze aufzuheben und diese grundlegende Absicht bereits, nicht erst ihr förmlicher Ausdruck ist der paradoxe, aber in seiner Eigenart notwendige Wesenszug. Die dunkle unklare Darstellung beruht auf dem mehr oder minder deutlichen Bewußtsein, daß eine Erhellung der idealen Tatsachen ihre Auflösung nach sich zieht. Schon Vertreter der älteren Geschlechterreihe haben diese Zusammenhänge erkannt und betont. Friedr. Heinr. Jacobi schrieb schon im Jahre 1781[1]: „... Bliebe mein Kopf so dumpf, so nebelicht, wie diese Zeit über; dann säh' ich der Verwirrung ein Ende: alles sollte bald gerichtet und geschlichtet sein; ... Du weißt, beim Nebel fließen die Dinge so hübsch ineinander; es erscheinen einem nie mehr, als neben einander in Einem Gliede Platz haben; keine Farbenverwirrung, alles grau, alles flach: und sieh, Bruder, so ist wahrhaftig der Nebel das treffendste Bild weiser Gemütsfassung ..." So haben auch später die Romantiker gedacht, was freilich ihre bedeutende Entfernung von Jacobi nicht verringert, denn aus derselben Denkweise leiten sie ein verschiedenes ideales Verfahren ab, wie uns gleich die Fortsetzung der oben angeführten Briefstelle beweist, nach der für Allwill „die Tugend ... nichts anders als eine Art von Nebel ist, der alles leichtfertige Außenwesen, als da sind Glanz, Farbe, Licht und Schatten, an den Gegenständen verhüllt, und nur das solide Unveränderliche an ihnen beäugen läßt ..." Umso bemerkenswerter ist es, wenn trotz der grundsätzlichen Verschiedenheit die gleiche Wahrnehmung immer stärker in die Literatur eindringt und schließlich dem in seiner Entwicklung befindlichen ästhetischen Idealismus den notwendigen Ersatz für seine natürliche Basis schafft. So fließt, von äußeren geschichtlichen Umständen bewegt, ein gewisser Irrationalismus gleichmäßig, natürlich nicht gleichförmig, in die Dichtung und Philosophie der Romantik ein. Dadurch erhalten beide eine gemeinsame Wesensbestimmung, die sie gegenseitig annähert. Gewiß hat Aug. Wilh. Schlegel[2] recht, wenn er in seinen Wiener Vorlesungen die Deutschen ein spekulatives Volk nennt, „d. h. sie wollen dem Wesen von allem, womit sie sich beschäftigen, durch Nachdenken auf den Grund kommen", und diese volkspsychologische Anlage mag viel dazu beigetragen haben, daß sich die Verhältnisse so entwickelten, wie wir sie darstellen. Aber eine ausreichende

[1]) Friedrich Heinrich Jacobis Werke, Leipzig 1812, I, S. 60 f.
[2]) Aug. Wilh. Schlegel, Werke V, 29.

Erklärung dafür, daß am Ende des 18. Jahrhunderts die rein gedanklichen und dichterischen Züge sich gegenseitig tief durchdringen, ohne einander in ihrer Besonderheit aufzulösen, liegt in diesen seither oft wiederholten Hinweisen nicht. Wir können dann Anschauungen, wie sie etwa schon Lavater vertritt, nicht mehr erklären. Es ist nicht nur eine für Lavater eigentümliche Denkweise, wenn wir diesen zeitlebens zwischen „der durch Gottes Wort erleuchteten Vernunft“ [1]) und einem magischen Glauben schwanken sehen, der ihm hinweghelfen soll über die bloße Relativität des menschlichen Erkennens [2]), sondern diese seltsame Berührung einer formalen und einer transzendentalen Logik liegt tief in dem Wesen der Zeit, aus der die Wirksamkeit Lavaters hervorwächst. Noch eigentümlicher ist es, wenn wir der mystizistischen Geschichtsphilosophie Hegels sein Jugendbekenntnis entgegenhalten, in dem er sagt: „Die Beglaubigung durch Wunder ist eine Sphäre die uns nichts angeht“. [3]) Denn darin besteht die Besonderheit in jener Verbindung der dichterischen und spekulativen Elemente, daß sie sich gegenseitig fast nie vernichten, daß die poetische und philosophische Veranlagung der Romantiker zusammentrifft mit ihrem aus der natürlichen Kulturlage entwickelten Irrationalismus: das ist die tiefere Bedeutung, die dem romantischen Verfahren innewohnt, Phantasie und Verstand nebeneinander wirken zu lassen. Die ältere Forschung sah darin allein den hauptsächlichsten Wesenszug der Romantik; seine Wichtigkeit erfährt hier ihre besondere Begründung, zu einer bestimmenden Definition aber können wir ihn heute nicht mehr erheben. Schon im 18. Jahrhundert erkannten gute Psychologen die allgemeine Vorliebe für die Vereinigung des Begrifflichen und Bildlichen im geistigen Ausdruck. So schreibt Karl Philipp Moritz: [4]) „Reisers Phantasie lag jetzt mit seiner Denkkraft im Kampfe; sie wollte bei jeder Gelegenheit in das Gebiet derselben eingreifen und die allerabstraktesten Begriffe wieder in Bilder hüllen —“. Dieser eigentümliche Ausdruckswille ist also auch schon der älteren Generation zum Teil gegeben, sobald auch ihr künstlerisches Empfinden die Verbindung mit der fortschreitenden Entwicklung

[1]) Johann Caspar Lavater, Denkschrift. Zürich 1902, S. 180.

[2]) Chr. Janentzky, J. C. Lavaters Sturm und Drang im Zusammenhang seines religiösen Bewußtseins. Halle 1916, S. 22.

[3]) Dilthey, Schriften IV, 23.

[4]) Moritz, Anton Reiser: Deutsche Lit. Denkm. 123. S. 263.

der Kulturbestände nicht mehr findet. Aber sie vermag sich noch nicht völlig umzustellen und den sich vorbereitenden Verhältnissen gerecht zu werden. Darum ist es sehr bezeichnend, wenn Moritz in seinem dichterischen Selbstbekenntnis fortfährt: „Dies war für Reisern oft ein ängstlicher qualvoller Zustand — und in einem solchen Zustande hatte er das Gedicht über die Welt hervorgebracht, das weder eigentliche Spekulation noch Poesie, sondern ein verunglücktes Mittelding von beiden war..." Selbst Hamann schreibt an Kant: „Bitten Sie Ihren Freund, daß es sich für ihn am wenigsten schickt, über die Brille meiner ästhetischen Einbildungskraft zu lachen, weil ich mit selbiger die blöden Augen meiner Vernunft waffnen muß".[1]) Und obgleich auch später noch die klassischen Dichter den Einfluß der reflexiven Elemente auf die Poesie abzuwehren versuchten, steht das künftige Programm bereits fest: „Der Pinsel, den der Künstler führet, soll in Verstand getunkt sein", hatte Winckelmann in seiner Erstlingsschrift verkündet.[2]) Bei der jüngsten Generation ist diese Verbindung von Anschauung und Begriff, Dichtung und Spekulation, Phantasie und Verstand auch bereits mit Bewußtsein vollzogen, ja sogar schon zur Theorie erhoben und bald darauf zu einem technischen Mittel gewandelt. Zwar seltsamerweise auch noch bei den Frühromantikern, selbst bei Fr. Schlegel, noch erst geahnt, wenn dieser an seinen Bruder z. B. schreibt:[3]) „Aber noch außerdem hast Du die Anlage zu etwas, was ich nicht nennen kann, weil wir kein Wort dafür haben, auch ist mir die Sache bei keinem Modernen vorgekommen, außer ein Verdacht davon bei Hemsterhuys. Die Alten nannten es Duft. So sagt Dionys sehr richtig: ‚über Platos Werken schwebet ein Duft des Altertums *χνους ἀρχαιοτητος*.' Es ist wie die lebendige Luft in Claude Lorrains Landschaften..." Das ist derselbe Brief, in welchem Friedrich seinem Bruder ein besonderes „Talent zur Biographie" zuspricht und ihn eine Vereinigung von Winckelmann und Herder nennt: über seiner wissenschaftlichen historischen Forschung empfindet er einen unnennbaren poetischen Duft. Wenige Jahre später hat er nun auch den rechten Ausdruck gefunden, wenn er „An Novalis" schreibt: „Nicht auf der Grenze schwebst du, sondern in deinem Geiste

[1]) Hamann an Kant, Königsberg, 27. Juli 1759.

[2]) Werke I, 56.

[3]) Fr. Schlegel an seinen Bruder, Dresden, 7. Dezember 1794.

haben sich Poesie und Philosophie innig durchdrungen".[1]) Und in seinem etwas früher verfaßten „Studium der griechischen Poesie" hat er bereits[2]) „das große Uebergewicht des... Philosophischen in... der modernen Poesie" theoretisch erörtert. Doch schon lange vor Schlegel hatte der junge Tieck seine Paramythe „Der Verstand und die Phantasie"[3]) gedichtet und in der Vermählung beider die ganze Schönheit und Tiefe von Dichtung und Leben erkannt: „...Da legte der Vater der Götter und Menschen die Hand des Mädchens (Phantasie) in die Hand des finstern Weisen (Verstand) und vermählte sie. An der Hand der Phantasie lächelte der Verstand zuerst. Beide wandelten stets izt Hand in Hand, oder durchfuhren Beide auf ihrem Wagen den Himmel und die Erde; doch regierte stets der Gatte die Rosse. Oft zwar küßt ihn die Phantasie, und streichelt ihn, bis er ihr die Zügel übergibt; dann ruht er, und der Schlummer schaukelt sich auf seinen Augenlidern. Dann schwingt die Phantasie die Geißel der Begeistrung, die Rosse stürzen dahin, der Wagen schießt durch die Welten, bis vom Eise Saturns angeweht, oder von der Leere des chaotischen Reichs angegähnt, mit Schrecken der Verstand erwacht, die Zügel ergreift, und den Wagen zurück zur Heimat lenkt." Tiecks Freund Solger hat später einmal an den Begriff des „künstlerischen Verstandes"[4]) tiefsinnige Gedanken angeknüpft. Zu dieser Zeit aber zogen bereits neue Veränderungen in die Verhältnisse ein und trugen wesentlich andere Bedingungen an das Künstlertum heran. Ein Dämmerschein dieser Wandlung leuchtet in dem dichterischen Gefühl Kleists auf oder drängt sich schon mit keckem Mut in den Kunsturteilen Arnims vor: „ein denkender Künstler ist ein Narr!"[5])

Die Vereinigung von Dichtung und Philosophie, sagten wir oben, bestehe auf dem Grunde eines beiden gemeinsamen Irrationalismus. Wir haben in diesem also gleichsam ein Verbindungsglied vor uns, das nach seinen beiden Polen hin in einer wesensgleichen, aber artverschiedenen Bestimmung wirken wird. Diese Artverschiedenheit wird sich

[1]) Minor, Friedrich Schlegel II, 307.

[2]) Ebenda I, 103 ff.

[3]) R. Köpke, Ludwig Tiecks nachgelassene Schriften, Leipzig 1855, I, 192.

[4]) K. W. F. Solger's Vorlesungen über Aesthetik. Herausgegeben von K. W. L. Heyse, Leipzig 1829, S. 236. (Vgl. auch S. 187.)

[5]) Arnim an August Winckelmann, vom Genfer See, 8. November 1802.

einerseits nach dem irrationalen Erlebnisstoff, anderseits nach seinem persönlichen Träger wandeln. Die Art der individuellen Veranlagung zeigt, vom gefühlsmäßigen Ausdruck auf seine Innerlichkeit geschlossen, innerhalb des 18. Jahrhunderts eine ganz bestimmte Veränderung. Der scharf ausgeprägte Individualismus, wie ihn die Aufklärung vorbereitet und der „Sturm und Drang" künstlerisch verwirklicht, wie er die Jugendzeit gewisser Persönlichkeiten, etwa den jungen Goethe oder den jungen Schelling beherrscht und wie er dann später im 19. Jahrhundert vorwaltend wird, zerflattert und verschwindet allmählich, je näher die Jahrhundertwende heranrückt und mit ihr das Verständnis für das völkische Ideal. Wir sahen bereits, wie sich ein Gefühl höherer Abhängigkeit unmittelbar aus dem gewandelten Eindruck der französischen Revolution bildet und merkbar vertieft. Der politische Zusammenbruch greift in der Folgezeit tief bis in die persönlichen Verhältnisse ein und lehrt den Einzelnen sich in ein unvermeidliches Schicksal mit stillem Verzicht fügen und weckt und steigert ein reges Sehnsuchtsgefühl, das schon die nächste Zukunft erfüllt, freilich auch enttäuscht. Beides nun, sowohl jenes vertiefte Gefühl der Abhängigkeit, als auch das gesteigerte Sehnsuchtsgefühl gehen auf einen gemeinsamen Grund, das religiöse Bewußtsein zurück,[1]) dessen Elemente sie sind und über die hinweg die äußeren, geschichtlichen Ereignisse die innere Natur angreifen und befreien. Wir werden allerdings nirgends und niemals ein Zusammentreffen dieser äußeren Ereignisse und ihrer natürlichen Bestimmung zeitlich genau mit den künstlerischen und philosophischen Erzeugnissen wahrnehmen. Trotzdem dürfen wir den engen Zusammenhang nicht übersehen und, wie es geschehen ist, falsche Schlüsse aus einer Geringschätzung seines Bestandes ziehen, so etwa den ausgesprochen ästhetischen Grundzug in der frühromantischen Religiosität verkennen. Gerade die ästhetische Grundlage, wie sie bei Novalis und dem jungen Schleiermacher, wie sie namentlich bei Wackenroder uns entgegentritt, ermöglicht eine Vergrößerung und Ueberspitzung der religiösen Gefühle und ihrer andächtigen Wiedergabe, wie sie von der geschichtlichen Entwicklung dann gar nicht mehr erreicht wird. Und das ist auch ganz natürlich, historisch notwendig. Denn „es ist (nach Lamprecht) eine Tatsache, daß die geschichtliche Bewegung sich häufig in hastender Vorausnahme eines

[1]) Vgl. dazu G. Mehlis, Der religiöse Mensch und das religiöse Genie: Logos VI, 58 ff.

künftigen Lebensprinzips, Reaktion dagegen und schließlicher Entwicklung eines Mittleren zwischen Erstrebtem und Erreichtem vollzieht. Und da dieser Verlauf auf sehr fundamentalen Ausstattungen und Aeußerungen des Seelenlebens, nämlich auf der schöpferischen Kraft der Phantasie und auf dem Gesetz der psychischen Reaktion beruht, so ist man wohl berechtigt, mit seiner Erkenntnis einen Teil auch des sozialpsychischen und das heißt des kulturgeschichtlichen Entwicklungsmechanismus bloßgelegt zu sehen".[1]).

Wenn nun das ästhetische Empfinden einerseits das religiöse Bewußtsein in seinem Wirklichkeitsgehalt verändern kann, anderseits Künstler und Denker der allgemeinen Entwicklung in einer erhöhten religiösen Erfahrung vorausgehen, so müssen Verbindungsfäden von dem Gebiete der Kunst und Philosophie hinüberreichen in das der akosmistischen Tatbestände. Diese Annahme können wir nur unter der Voraussetzung entwickeln, daß wir das religiöse Erlebnis in seiner sprachlichen Ausdrucksform noch möglichst rein niedergelegt finden. Obgleich dies zweifellos möglich ist, da überragende Menschen, wie Meister Eckhart etwa, sich tatsächlich durch ihre Schriften ausgedrückt haben, liegt hier doch eine nicht unbedeutende Einschränkung: das religiöse Erlebnis ist nur als Lehre, sei es theoretisch im Dogma, sei es ethisch in der Morallehre, schriftlich festgehalten oder im Briefe und Selbstbekenntnis, in einer prosaischen oder dichterischen Schilderung der Erlebnisakte an andere mitgeteilt. Das religiöse Genie, wie es sich namentlich in den Religionsstiftern darstellt, ergreift selten selbst das Mittel einer überlieferbaren Aeußerung: Christus hat kein Zeile hinterlassen und Buddha ebensowenig. Nur mit dieser Einschränkung können wir einige wesentliche Züge feststellen, die das religiöse Genie zunächst mit dem Künstler gemein hat: Kunst und Religion betonen beide in gleich starker und in gleich bedeutender Weise die Persönlichkeit. Hier wurzelt ein allgemeiner Grund dafür, daß der religiöse Inhalt wiederholt in das Gebiet der Kunst Eingang finden kann, was nicht nur die religiöse Aesthetik der deutschen Frühromantiker erklärt, sondern auch den Vergleich dieser mit den Griechen und der Renaissance möglich macht. In ähnlichem Sinne gleicht das religiöse Versöhnungsgebot der künstlerischen Wertbedeutung des moralisch Tiefstehenden und die Selbstoffenbarung des Künstlers in seinem Werke entwickelt schließlich eine ähnliche erlösende Kraft wie das

[1]) Lamprecht, Deutsche Geschichte X, 255.

Offenbarungswunder des Göttlichen. Dieser Vergleichung aber geht eine tiefe Gegensätzlichkeit parallel und erst diese kann uns mit der Eigentümlichkeit der irrationalen Elemente bekanntmachen, die ein anders gerichteter Kultursinn dem ästhetischen Idealismus am Ende des 18. Jahrhunderts einprägt. Dieses gegensätzliche Verhältnis ist uns am deutlichsten in den verschiedenen Begriffsinhalten des „religiösen" und des „ästhetischen Erlebnisses" gegeben. Unter jenem verstehen wir seit William James[1]) die in einer erhöhten persönlichen Bedeutung aufgelöste „religiöse Erfahrung", die gegenüber der allgemein vermittelten, auf Erkenntnisurteilen beruhenden Erfahrung individuell bestimmt und nur insoferne eine „Erfahrung" ist, als sie sich mit einem eigentümlichen Zwange aufdrängt. Sie steigt, durch einen besonderen Persönlichkeitsakzent erhoben, zum Erlebnis empor als „eine Ergänzung des ‚irdischen' Wirklichkeitsbewußtseins durch herzerhebende Eindrücke von transsubjektivem Charakter und akosmistischer Qualität".[2]) Diese Entwicklung der erkenntnistheoretischen Begriffe bedeutet eine endgültige Loslösung vom Positivismus, da man mit der ausdrücklichen Bedeutung der religiösen Erfahrung ihren Inhalt als etwas Objektives auffaßt analog der Sinneserfahrung.[3]) Durchaus nicht eindeutig ist bis heute das Wesen des „ästhetischen Erlebnisses" erkannt, obwohl es schon seit Kant und früher fast den Gegenstand der spekulativen Forschung bildet. Die letzten grundlegenden Ergebnisse von Lipps und Volkelt sind heute durch die experimentelle Aesthetik Dessoirs und Külpes neuerdings in Zweifel gesetzt. Wir müssen dies besonders hervorheben, da nach den neueren Ansichten in der bewußten Zergliederung des Kunstwerks durch das ästhetische Subjekt die Entstehung des ästhetischen Urteils eine andere ist; es kommt erstens die Bildung des Beschauers hinzu und zweitens der Umstand, daß das ästhetische Urteil sich erst in dem Augenblick vollendet, da der Gedanke an den Künstler bewußt wird. Wir bleiben im folgenden aber trotzdem auf dem Boden der „Einfühlungstheorie" stehen, weil die modernen religionsphilosophischen

[1]) William James, The Varieties of religious Experience. A Study in human nature. London 1902. (Verdeutscht von G. Wobbermin, Die religiöse Erfahrung in ihrer Mannigfaltigkeit. 2. Aufl. Leipzig 1914.)

[2]) Heinrich Scholz, Religionsphilosophie. Berlin 1921, S. 167.

[3]) Vgl. dazu T. K. Oesterreich, Die religiöse Erfahrung als philosophisches Problem. Berlin 1915: Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kant-Gesellschaft, S. 10.

Erwägungen von dieser ausgehen und wenn sie durch die systematische Aesthetik auch gewisse Abänderungen erfahren, diese sich ohne Schwierigkeiten werden einbeziehen lassen.

Zwei wesentliche Unterschiede trennen das religiöse und das ästhetische Erlebnis. Jenes ist immer und überall von einem starken Wirklichkeitsgehalt erfüllt, von dem denkbar stärksten Interesse des religiösen Menschen an der Realität der Tatbestände, die er erlebt.[1]) Das ästhetische Subjekt hingegen fühlt sich der Frage völlig fern, ob sein Erlebnisinhalt Wirklichkeit oder Phantasie ist. Freilich müssen wir gleich hier eine gewisse Einschränkung machen. Denn das religiöse Glaubensurteil besitzt wohl in der Meinung seiner wahren Erkenntnis ein rationales Moment, aber insoferne liegt in dem Glaubensakt eine gewisse Paradoxie, als dieser eine Wirklichkeit gewahr werden will, die ihrem Wesen nach jeder rationalen Erkenntnis sich entzieht.[2]) Das ist dem Wirklichkeitsgehalte im Erlebnis des religiösen Menschen hinzuzufügen. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den beiden Erlebnisarten liegt in ihrem verschiedenen Bedeutungsgehalt: die Religion kann sich nur auf akosmistischen Erlebnissen aufbauen, für die Kunst aber kommt die wesentliche Bedeutung ihrer Gegenstände gar nicht in Betracht. Ein drittes nur zu leicht übersehenes und unbeachtetes Merkmal der Unterscheidung liegt in der ganz andersartigen Grundlage der beiden Erlebnisse, die uns zu den bereits erwähnten psychologischen Elementen zurückführt: der religiöse Erlebnisakt breitet seinen Wirklichkeitsinhalt auf der Glaubensstimmung aus, die kunstfähige Bereitschaft hingegen als Unterlage des ästhetischen Erlebnisses ist ein ganz andersartiger Stimmungsgrund. Hier knüpfen Probleme an, die bis zur Frage der „romantischen Ironie" führen und die wir erst weiter unten wieder aufnehmen. Hier sei nur auf jenen merkwürdigen Zug im emotionalen Denken der Romantiker hingewiesen, der sich literarisch vielfach als zersetzende Kraft, als ein überspitztes, kritisches Bewußtsein äußert, die persönlichen Regungen aber zumeist unberührt läßt und nicht hindert, daß die ganze Generation immer tiefer in ein gesundes Nationalgefühl und damit in eine echte Religiosität hineinwächst. Die Kunsttheorie der Romantiker hat uns hier selbst einen Fingerzeig hinterlassen und

[1]) Vgl. dazu H. Scholz, Religionsphilosophie S. 244.

[2]) Vgl. dazu Wilhelm Mundle, Die religiösen Erlebnisse ... Leipzig 1921.

Solger[1]) kann ihn uns vermitteln. Wenn dieser die Schönheit als eine Erscheinung des Göttlichen in der Wirklichkeit definiert und in die Erkenntnis des Schönen die Tätigkeit des ästhetischen Subjektes verlegt, von diesem also die Auflösung der schönen Erscheinung durch den Gedanken ihrer eigentümlichen Nichtigkeit fordert, so entwickelt er einen Begriff der „Ironie", der nach der einen Seite hin in einen fast ungesunden Kritizismus, nach der anderen zu einem vertieften religiösen Gefühl führt. Das heißt: das ästhetische Erlebnis wird durch ein aus ihm selbst entwickeltes Element zerstört; das diesem übergeordnete und es umfassende religiöse Erlebnis wird gehoben und gefestigt. Denn dessen Stimmungsgrund hat eine weit größere Spannweite als der des ästhetischen Erlebnisses, das den Menschen frei gibt, wenn es sich erfüllt hat und ihm die Möglichkeit offen läßt, über das Erlebte zu reflektieren, ein Umstand, der in den Eigenschaften dieses Erlebten allein nicht begründet ist.

Wenn wir hier eine Unterscheidung zwischen religiöser und ästhetischer Naturauffassung anschließen, so besagt das zugleich, daß wir die Natureindrücke für erlebbar im ästhetischen Sinne halten im Gegensatz zu der Theorie von Witasek, der sogar die Naturstimmung des Erhabenen und Unendlichen im wesentlichen für außerästhetisch erklärt. Trotzdem werden wir aber über die Ansicht der „Natureinfühlung"[2]) grundsätzlich hinausgehen müssen und damit auch über den einfachen Gegensatz, daß die Natur ästhetisch gesehen, immer als Natur gesehen wird, während sie im religiösen Erlebnis zum Ausdruck akosmistischer Tatbestände wird. Zunächst ist das ästhetische Naturerlebnis seltener als das religiöse, denn dieses setzt nur eine gewisse psychische Bereitschaft voraus, jenes in seiner reinen Arteigenheit beruht noch außerdem auf einem gewissen Bildungsstand des ästhetischen Subjektes. Die ästhetischen Teileindrücke der Natur werden sich etwa nach der Wirkungsart der direkten Faktoren im Sinne Fechners vollziehen; der Gesamteindruck wird dann in der Aufnahme dieser Partialeindrücke auf dem Wege der bewußten Zergliederung bestehen. Der rein ästhetische Natureindruck ist also an eine kunstmäßige Auffassungsform geknüpft: damit ist im Sinne der

[1]) Karl Friedrich Wilhelm Solger, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. 2 Bände. Berlin 1815.

[2]) Vgl. dazu besonders: Theodor Lipps, Aesthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg und Leipzig 1906, I, 181 ff.

künstlerischen Apperzeption eine eigentümliche Veränderung der natürlichen Gegenstände gegeben. Es ist eine literarhistorische Erfahrung, daß der Dichter in seiner Naturauffassung bis zu gewissem Grade stets symbolisch verfährt. Von der „Formsymbolik" unterscheidet sich der einfache Ausdruck dadurch, daß dieser aus einem bewußten Vorgang entspringt und sich auf kunsttechnische Erfahrung gründet, jene hingegen mehr eine unbewußte, unwillkürliche, freilich nicht schlechthin ungewollte Naturbeseelung darstellt. Künstler, die ein unmittelbares Verhältnis zur Natur haben, werden in der dichterischen Wiedergabe ihres ästhetischen Natureindrucks stets zeichnerisch und möglichst naturgetreu verfahren: z. B. Goethe. Sie werden aber, wenn sie fremde, nicht gesehene Landschaften nach ihnen bekannten Vorbildern entwerfen, ihre ursprünglichen Eindrücke leicht durch außerästhetische Elemente verdecken und so die kritische Betrachtung oft täuschen: z. B. Hölderlin. Künstler aber, die ein nur mittelbares Verhältnis zur Natur haben, werden ihr ästhetisches Naturerlebnis stets in der „symbolischen Einfühlung" auflösen: als Beispiel dienen uns fast sämtliche Romantiker.

Wir haben oben die Glaubensstimmung eine Grundlage des religiösen Erlebnisses genannt. Dieser Glaube stellt ein auf die unbegreifliche und unerforschliche Güte Gottes gerichtetes Vertrauen dar, das weder logisch abgeleitet, noch ethisch begründet werden kann. Diese Deutung des Religiösen ist ausgesprochen paulinisch, christlich, der griechischen Antike und ihrem Geiste wesensfremd.[1]) Damit strömt jedoch gleichzeitig ein neuer Zug in die christliche Religiosität, der früh genug empfunden und schon durch den Theologen Clemens von Alexandria abgelehnt wird. Aber mit jenem Element des Glaubens ist nicht nur die hellenische Anschauung von der hervorragenden Würde der Spekulation in den auf Gott bezogenen Problemen zerstört, sondern auch die Einseitigkeit, die von vornherein aller Religion eignet, bedeutend verstärkt. Dem Ideal des Glaubens, das weder aus der Vernunft folgt, noch das sittliche Ideal darstellt, sondern höherwertig für sich besteht, treten nun in der Geschichte die persönlichen Lebensideale entgegen und Luther und Zwingli waren nicht die einzigen, die sich vergebens bemüht haben, das ethische und transzendentale Ideal auszugleichen.[2]) Die ostdeutsche Renaissance unternimmt zunächst noch einmal mit neuen Kräften einen

[1]) Vgl. dazu: Ernst Troeltsch, Die alte Kirche: Logos VI, 273.
[2]) Vgl. dazu: Wilh. Dilthey, Ges. Schriften II, 69.

ähnlichen Versuch. Das künstlerische und geistige Lebensideal ihrer Persönlichkeiten wächst dabei immer tiefer in den Irrationalismus hinein, löst alle der idealen Ursprünglichkeit eigentümlichen Elemente in diesem Irrationalismus auf und gibt ihm schließlich diejenige Bedeutung, deren Besonderheit darzustellen die Aufgabe dieses Abschnittes im folgenden ist.

2.

Die literarkritische Analyse

Der Unterschied zwischen unseren Ausführungen und einer rein psychologischen Untersuchung besteht darin, daß diese die religiösen Vorstellungsgebilde der einzelnen Persönlichkeiten auf ihren kognitiven Charakter oder, von einer anderen Seite aus, auf ihren emotionalen Phantasiegehalt prüft, während wir über die Inhalte und deren tiefere Bedeutung hinweg auf die Erkenntnis gewisser formaler Abwandlungen zusteuern. Der Ausgangspunkt ist freilich beiden gemeinsam. Auch wir haben die transzendental logischen Denkakte zu zergliedern, d. h. von den persönlichen Bekenntnissen oder ihrer geschichtlichen Darstellung auf ihre irrationale Bildungsart zu schließen. Damit liegt schon in unserer notwendigen Voraussetzung eine nicht unbedeutende Schwierigkeit: der irrationale Denkakt, ja schon der religiöse Denkakt stellt sich nicht immer so dar, daß wir daraus seine formale Zusammensetzung entwickeln könnten. Es gibt für eine Betrachtung des emotionalen Denkens geschichtliche Fälle, die sich in ihrem Ausdruck nahezu gleichen und in ihrer elementaren Form tiefe Gegensätzlichkeiten zeigen. Ein anschauliches Beispiel bietet uns ein Vergleich Goethes und Winckelmanns. Wir denken hier nicht an eine sonst höchst bezeichnende Episode, die sich auf den Aufenthalt beider in Rom bezieht: Goethe hat hier in seiner Begeisterung für die schönere antike Welt sich in eine Vorstellung eingelebt, in der er seine tägliche Andacht vor der großen Zeusmaske zu verrichten wünschte. Der Konvertit Winckelmann aber, dem Goethe später nie so recht seinen konfessionellen Wechsel verzeihen konnte, hat hier, vielleicht von flüchtigen Schatten seines Gewissens berührt, jeden Morgen als Frühgebet ein Lied von Paul Gerhard gesungen und sich zu diesem Zweck sogar aus Hannover ein Gesangbuch schicken lassen. Wir möchten aus solchen

Tatsachen keinen Schluß ziehen, zumal Goethe, wenn die christliche Religion überhaupt je in die Tiefe seines Wesens traf, während seines Lebens zahlreiche Wandlungen durchgemacht hat. Um in der Reihe dieser Erscheinungen für Goethe einen festen Punkt zu gewinnen, müssen wir von den Anschauungen seiner Reifezeit und seines Alters ausgehen. Dann wird uns folgendes klar: Immer tiefer wurzelt bei ihm ein starkes Gefühl der Diesseitigkeit und wir können eine Entwicklungslinie dieses Lebensgefühls bei ihm von den kraftgenialischen Anschauungen seiner Jugend, die sich im Widerspruch zu Lavater[1]) verstärken, über die Zeit einer trüberen Auffassung des Lebens etwa um die Jahrhundertwende, da er das Leben nicht höher schätzt als ein anderes Gut und alle Güter für trüglich[2]) hält, deutlich verfolgen bis zu seinem Alter, da er „fromm sein"[3]) will. Die Grundstimmung seines Daseins bildet die Erkenntnis, daß „der Mensch nicht geboren ist, die Probleme der Welt zu lösen, wohl aber zu suchen, wo das Problem angeht, und sich sodann in der Grenze des Begreiflichen zu halten"[4]); aus diesem Grunde schätzt er die Philosophie Kants, aus diesem Grunde fließt auch seine transzendental logische Denkform, denn „der Mensch ist überall nur für das Kleine geboren, und er begreift nur und hat nur Freude an dem, was ihm bekannt ist".[5]) So hat schon Christus das unbegreifliche Wesen Gottes aus seinem „eigenen schönen Innern, voll Güte und Liebe wie er selber"[6]) abgeleitet, in diesem Sinne existiert auch das Wunder in der Welt, freilich nicht in spirituellen Akten, sondern in den mindestens ebenso unerklärlichen „außerordentlichen Individuen", denn „eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder".[7]) Und wo im Gedächtnis der Menschen ein andächtiger Glaube an das Wunder fortlebt, dort soll er ganz in die diesseitigen und irdischen Gefühle des Menschen wachsen und Künstler sollen ihn darstellen, wie das Madonnenbild von Correggio, von dem die „Italienische Reise" berichtet. Daher entspringen auch seine Ansichten von einer jenseitigen Fortdauer,

[1]) Vgl. dazu: Goethe und Lavater. Briefe und Tagebücher, herausgegeben von Heinrich Funck. Schriften der Goethe-Gesellschaft, 16. Band.

[2]) Hermann und Dorothea IX, 288 f.

[3]) Marienbader Elegie.

[4]) Eckermanns Gespräche mit Goethe, 15. Oktober 1825.

[5]) Ebenda, 28. Februar 1831.

[6]) Ebenda.

[7]) Ebenda, 14. Februar 1831.

die Goethe wiederholt aus den weiterwirkenden, tätigen Kräften des irdischen Daseins ableitet, daher strömt sein transzendentes Ethos, welches für ihn in schönen gottgesegneten Naturen die menschliche Liebe weckt, eine Anschauung, die wohl nicht in ihrer Ableitung, wohl aber in ihren Erlebnissen abweicht von Schiller, von dem sehr richtig bemerkt wurde, daß die Welt für ihn zu einer Allegorie seines Sittengesetzes wurde.[1]) Und deshalb endlich ist für Goethe auch die Bibel ein Buch zum Nachdenken und eine Gelegenheit zu Betrachtungen über menschliche Dinge, hier der Erfolg seiner spezifischen Denkform in scharfem Gegensatz zu Novalis, der aus der Bibel schriftstellerische Theorien und Konstruktionslehren für schöpferische Geister ableitet.[2]) Abschließend genüge noch der Hinweis, daß Goethe den Glauben als solchen ausdrücklich für einen sozialen Kulturfaktor angesehen hat. Die angeführten Stellen sollen nicht den ideellen Inhalt der metaphysischen Anschauungen Goethes beleuchten, sondern ausschließlich die Denkform erhellen, in welcher er sich in den verschiedenen Lebenszeiten und dann vor allem in seinem Alter, das hier der Romantik gegenüber aus einleuchtenden Gründen maßgebend ist, von den mannigfaltigsten Ausgangspunkten, mit inhaltlich auch leise wechselnden Ergebnissen zum Ziele bewegt. Unsere Auswahl macht folgendes klar: erfüllt von seinem griechischen Kunstideal des Maßes und der Beschränkung, bestärkt durch Spinoza, dem er sich hierin wesensverwandt fühlte, wandelt er das ihm affektiv bewußte Raum- und Maßlose in die erfahrbare Gegenständlichkeit hinein, ein im höheren Sinne naives Denkverfahren: „Schmeckt doch dem Kinde der Kuchen, ohne daß es vom Bäcker weiß, und dem Sperling die Kirsche, ohne daß er daran denkt, wie sie gewachsen ist". Oder, wie Schiller im Vorgefühl seiner Bekanntschaft geurteilt hat: „eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Sekte".[3]) In der bayerisch-österreichischen Literatur entwickelt Grillparzer den analogen Gedankengang: hier führt eine sichtbare Verbindung von Westen nach dem Süden Deutschlands. Aber sie führt in dieser Weise nicht in das ostelbische Deutschland, das seit dem Künstler

[1]) Vgl. dazu: Gundolf, Goethe. Bonn 1920. Ferner: Paul Hankamer, Zacharias Werner. Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit in der Romantik. Bonn 1920, S. 49 f.

[2]) Vgl. dazu: Novalis an Fr. Schlegel, Freiberg, 7. November 1798.

[3]) An Körner, Weimar, 12. August 1787.

Winckelmann eine andersartige Entwicklung durchmacht. Goethe hat in einer Sammlung seiner Aufsätze über Winckelmann im Jahre 1805 [1]) sich mit diesem auf Grund des gemeinsamen antiken Ideals auch in seinem religiösen Bewußtsein verglichen. Dies konnte er dort tun, wo er unter der Religiosität Winckelmanns die christliche Religiosität versteht. Der „heidnische Sinn" sagt er auf Seite 397 f. in der zitierten Schrift „leuchtet aus Winckelmanns Handlungen und Schriften hervor, und spricht sich besonders in seinen frühern Briefen aus, wo er sich noch im Konflikt mit neuern Religionsgesinnungen abarbeitet. Diese seine Denkweise", fügt Goethe bedeutsam hinzu, „diese Entfernung von aller christlichen Sinnesart, ja seinen Widerwillen dagegen muß man im Auge haben, wenn man seine sogenannte Religionsveränderung beurteilen will". Insoweit gleichen sich Goethe und Winckelmann im Ausdruck ihrer religiösen Gesinnung, sie gleichen sich scheinbar aber auch, wenn Winckelmann einem Tirol durchreisenden Freunde schreibt: „Bewundern Sie hier die schöne Welt und ihren Schöpfer"; jedoch ihre elementare Gegensätzlichkeit in dieser Beziehung wird sogleich deutlich, wenn Goethe (S.432) von Winckelmann bemerkt: „Auch finden wir bei ihm keine ausgesprochenen Grundsätze; sein richtiges Gefühl, sein gebildeter Geist dienen ihm im Sittlichen, wie im Aesthetischen, zum Leitfaden. Ihm schwebt eine Art natürlicher Religion vor, wobei jedoch Gott als Urquell des Schönen und kaum als ein auf den Menschen sonst bezügliches Wesen erscheint". Hier liegt der allgemeine Gedanke, der die religiöse Denkform Goethes von der Winckelmanns trennt. Schon die Grundlage des religiösen Bewußtseins ist bei beiden eine wesentlich verschiedene. Wir sahen, daß wir bei Goethe von einer eigentlichen Gläubigkeit, in dem Sinne, wie wir sie oben definiert haben, gar nicht sprechen können. Wir finden bei ihm lediglich eine zu religiösen Affekten erhöhte Lebensstimmung. Anders bei Winckelmann: In ihm wurzelt von Kindheit an eine tiefe, gläubige Frömmigkeit. Diese kann aber nicht mit seiner idealen Entwicklung im Einklang bleiben: schon der Knabe läßt dies deutlich erkennen, wenn er von seinem vorbestimmten Beruf der Theologie abgelenkt und zuerst von einem kindlichen Verlangen beim Anblick der Baureste aus der geschichtlichen Vorzeit in Stendal berührt, bald den mächtigen inneren Zug zu den Kunstwissenschaften in

[1]) Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen. Herausgegeben von Goethe, Tübingen 1805.

sich fühlt. Der Jüngling erkennt bereits deutlich den Widerstreit der Kräfte und Gedanken in seinem Innern, die, durch seine humanistischen Studien immer höher gehoben, sein angestammtes religiöses Bewußtsein angreifen. Noch äußert sich dies vorläufig in der Unklarheit seiner persönlichen Daseinsform: bald fühlt er sich befreit von der evangelischen Verheißung und Bestimmung, bald schreckt er tief verletzt zurück vor den notwendigen Folgen seiner idealen Freiheit. Eine Episode während seines Erholungsurlaubs in der Altmark im Jahre 1751 erfährt in diesem Sinne eine geschichtliche Bedeutung; Justi berichtet darüber I, S. 60. Unmittelbar bevor stehen nun die seelischen Erschütterungen der Jahre 54 und 55. Die ihm abgenötigte Konversion regt die in einem unausgesprochenen Kompromiß beruhigte Ueberzeugung von neuem auf: freilich handelt es sich hier in erster Linie um die konfessionelle Ueberzeugung, aber seine transzendente Ethik und durch sie auch sein allgemeines religiöses Bewußtsein wird mit einbezogen. Die letzte und tiefste Grundstimmung seines ganzen Lebens bringt er zum Ausdruck: „Gott kann kein Mensch betrügen". Er überwindet die Krise und als sich endlich nach fast vierzig Jahren glühender Sehnsucht „das Leben und die Wunder Johann Winckelmanns"[1]) erfüllen, trägt er den Zwiespalt seines emotionalen Denkens hinüber in die Neubildung seiner Kunstanschauung. Rom leiht seinen Idealen Flügel, aber — hierin ist die Erscheinung seines ganzen Wesens verdichtet! — der griechische Eros wandelt sich ihm nun zur Gestalt eines christlichen Engels.[2]) In seiner „Geschichte der Kunst des Altertums" vertritt er, nun auf der Höhe seiner künstlerischen Einsicht, die Anschauung, daß der Künstler, im engeren Sinne der griechische Künstler, in seinem Berufe fast ein neuer Schöpfer, wohl von den natürlichen Vorbildern und Gegenständen ausgeht, mit natürlichen Darstellungsmitteln verfährt, aber in ihrer eigentümlichen Verknüpfung, in ihrer Stilisierung über die natürlichen Grenzen hinausschreitet. Das für die menschlichen Begriffe würdigste Darstellungsmittel der sinnlichen Gottheiten sind die Formen der Jugend. „Dies war dem Begriff von Unabänderlichkeit des göttlichen Wesens gemäß und diente dem Endzweck aller Religion, der menschlichen Seligkeit, da die Zärtlichkeit und Liebe, die ein jugendliches Gewächs der

[1]) Winckelmanns Werke X, 593. Ferner: Ernst Bergmann in der Festschrift für Volkelt, München 1918, S. 229 ff.

[2]) Vgl. dazu: Justi, Winckelmann II, 20.

Gottheit erweckt, die Seele in einen süßen Traum der Entzückung versetzen kann". Zur Ewigkeitstiefe des göttlichen Wesens wandelt der Künstler aber die vom Jugendausdruck beseelte Form erst dann, wenn er sie ihres Erdartigen entkleidet. Indem er Adern, Muskeln, kurz alle maschinellen und vegetativen Teile des menschlichen Körpers bei der Darstellung entfernt, erhöht er das Jünglinghafte zum Göttlichen, eine Steigerung also des Sinnlichen durch Beseitigung seiner eigentümlichen Merkmale zum Uebersinnlichen. „Das Dasein und der Mangel dieser Teile unterscheiden den sterblichen und den vergötterten Herkules. Im Torso hat der Künstler ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers... gebildet". Während Winckelmann in Dresden, von seinen abstrakten Theorien irregeleitet, in der Kunst eine Verklärung der gemeinen Natur sah, gewinnt er jetzt durch lebendige Anschauung den richtigen Einblick in ihre ideale Erhöhung an der künstlerischen Darstellung der göttlichen Gestalten. Auch sein Androgynen-Ideal, durch seine persönliche Disposition allerdings vorbereitet, findet darin seine allgemeine Erklärung. Und hier schlägt nun sein Irrationalismus Wurzel: „Mit solchen Begriffen wurde die Natur vom Sinnlichen bis zum Unerschaffenen erhoben, und die Hand der Künstler brachte Geschöpfe hervor, welche von menschlicher Notdurft gereinigt waren, Figuren, welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, und Hüllen und Einkleidungen bloß denkender Geister und sinnlicher Kräfte zu sein scheinen. Sie erhoben sich in das Reich unkörperlicher Ideen" schreibt der in Plato und auch Plotin wohl Belesene, „und wurden Schöpfer reiner Geister und himmlischer Seelen, die keine Begierde der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken, denn sie scheinen nicht zur Leidenschaft gebildet zu sein, sondern diese nur angenommen zu haben". So führt für den Künstler also ein Weg von den Heroen hinauf zu den Göttern, die er schöpferisch bildet nicht durch ein Hinzufügen verklärender Züge, sondern in einer stufenweisen Absonderung aller von der Natur selbst zu stark angedeuteten Formen bis zu einer nur mehr als Wirkung des Geistes erscheinenden Form. Und plötzlich steht Winckelmann mitten in der ästhetischen Metaphysik: wo die Form sich ganz zum Geist verfeinert, ist der Begriff der Schönheit gedacht, der „wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist" ist; der Begriff der höchsten Schönheit ist in Gott, von dem diese ausfließt und zu dem sie zurückführt. Damit ist

Winckelmann an der Theorie des Egressus und Regressus angelangt, welche zwei wesentliche Grundbegriffe des Mystizismus[1]) bildet. Diese Kunstphilosophie findet ein halbes Jahrhundert später in Schelling ihre besondere Fortsetzung. Winckelmanns Gegensatz zu Goethe aber besteht darin, daß seine Denkform in einem Dualismus ausgedrückt ist, innerhalb dessen sich die stoffliche Gegenständlichkeit im abstrakten Idealbegriff irrational auflöst, während Goethe seine emotional bestimmten Gedanken in die sinnliche Erfahrung einträgt.

Mendelssohn hat einmal die Schreibart Winckelmanns mit der Hamanns verglichen.[2]) Die Bedeutung unserer bisherigen Ausführungen erfährt eine weitere Klärung, wenn wir nun Lavater und Hamann gegenüberstellen. In der persönlichen Denkform fanden wir alle ableitbaren Schlüsse gleichsam versammelt. Nicht überall ist uns dieses Ergebnis so deutlich vorbereitet, wie in den uns zahlreich überlieferten Selbstschilderungen Lavaters. Schon seit mehreren Jahren hatte man in Deutschland und auch schon darüber hinaus von dem seltsamen, genialen Diaconus an der St. Peterskirche in Zürich gehört, dessen Hauptwerk, die „Physiognomischen Fragmente", in mehreren Bänden während der Jahre 1775—1778 erschienen und sogar ins Englische und Französische übersetzt worden war. Damals stand auch noch sein Jugendfreund Goethe ihm helfend und in wissenschaftlichen Fragen beratend zur Seite und an diesen ist auch der für uns bedeutsame Brief Lavaters vom 18. März 1780 gerichtet. „Ich bin", schreibt er hier, „auf dem Sprung einer neuen höchstwichtigen Physiognomischen Entdeckung — die Stufen der Tierheit bis zur kindlichsten Menschheit einfältig darzulegen, und zugleich, wie ich ahnde, den innerlich und ewig unübersteiglichen Grenzstein zwischen Mensch und Tier mathematisch, und zwar aus dieser Mittellinie allein, demonstrierbar zu machen." Auf dem Wege der vergleichenden Anatomie wird aus stofflichen Vorlagen ein theoretisches Ergebnis ausgezogen. Das wäre ein dem Naturwissenschaftler ganz geläufiges Verfahren, wenn das angestrebte Ergebnis aus dem Material ableitbar wäre. Das trifft aber für Lavater nicht zu, weder hier, noch in seinen anderen Arbeiten und Problemen. Schon in seinem ersten bedeutenderen Werke, den „Aussichten in die Ewigkeit",

[1]) Vgl. dazu: Justi, Winckelmann III, 181–188.

[2]) Vgl. dazu: Mendelssohns Rezension der „Sokratischen Denkwürdigkeiten" im 113. Literaturbrief.

offenbart sich die Eigenart seiner Denkweise, aus physikalischen und physiologischen Erfahrungen durch kühne, ja haltlose Phantasie Schlüsse ins Unbegrenzte zu ziehen. Wie kann Lavater in dieser Art abgleiten, da seine gedanklichen Ausgangspunkte doch so fest und sicher sind? Lavater steht jeder logischen Methode fremd gegenüber, er ersetzt ihre Leitungskraft durch ein empirisch vergleichendes Verfahren, d. h. er geht von begründeten Tatsachen aus, läßt sich aber durch bloße Analogien, deren Vergleichspunkte Gebieten von ganz anderer grundlegender Qualität angehören, etappenweise weiterleiten. So vergleicht er ungescheut biologische Daten mit biblischen Darstellungen und geht ebenso oft und ebenso mutig an anderen Stellen denselben Weg wieder zurück. Trotz dieser ihm eigentümlichen Art hat Lavater davor gewarnt, ihn für einen Verächter der Vernunft zu halten. Das begriffliche Denken erkennt er als wesentliche Funktion unseres Intellekts an, aber nur durch die den Menschen beschränkenden Grenzen des irdischen Daseins notwendig, eine Krücke, die wir ablegen, wenn wir in das selige „Vaterland der Wahrheit" gelangen. Durch dieses Bedenken gegenüber den logischen Abstraktionen steht für ihn die aufs Unmittelbare gerichtete Anschauung als die andere Funktion unseres Intellekts wesentlich höher. Wenn wir die Schöpfung anschauen oder in der Anschauung moralisch schöner Regungen verweilen, so sind unsere Erkenntniskräfte erhöht. Denn unsere irdische Anschauung ist bereits verwandt mit dem Gottschauen der Seligen, das die höchste Wonne der Verklärten ist. So wurde es bei der phantastischen Anlage Lavaters zur größten Gefahr für ihn, daß er „sein ganzes Leben hindurch den beobachteten Tatsachen mehr Glauben geschenkt (hat) als den logischen Schlüssen".[1]) Aus den achtziger Jahren, von denen unsere Betrachtung Lavaters im allgemeinen ausgeht, stammt auch noch ein anderer höchst wichtiger Brief an Goethe, in dessen Selbstbekenntnis uns eine neue Seite Lavaters erhellt wird: „In mir... herrscht, oder vielmehr auf der Oberfläche meiner Seele — gährt ein Schaum allgenießender Sinnlichkeit, und inwendig verzehrt mich eine Glut nach Wahrheit und Gewißheit — eine Verachtung alles, was ich bin und tue. — Ich fühle, daß ich in einer Täuschung lebe. Ich kann weder der Täuschung noch des Gefühles los werden... — das tiefe Gefühl von der Wahrheit des Evangeliums — und das tiefe Gefühl von der unendlichen Entferntheit meines Sinnes und aller,

[1]) Lavater, Denkschrift. Zürich 1902, S. 161.

aller, aller Menschen von diesem Einzigwahren —“.[1]) Weil er dieses Gefühl der Täuschung in sich trägt mit dem Bewußtsein, es nie aufheben zu können, wächst er sich immer tiefer in seinen trostlosen Grundsatz hinein: „Täuschung, welche mir gibt, ist mir lieber als Wahrheit, welche mir raubt“.[2]) In diesem Sinne ist auch Goethes Aeußerung zu verstehen: „er belog sich und andere“.[3]) Denn zwei Wesenszüge vereint Lavater in sich: erstens, die Ueberzeugung, daß die gesamte in der gegenwärtigen und künftigen Kultur entfaltbare, phylogenetisch erworbene Fähigkeit aller Menschen nicht ausreicht, um das uns nur emotional bewußte transzendente Ideal zu begreifen. Nun wurzelt aber, zweitens, in ihm „eine Glut nach Wahrheit“, das Verlangen, den essentiellen Gegensatz des kulturell betätigten Intellekts und seines transzendenten Objektes zu überwinden. Und zwar in einer ganz bestimmten Weise zu überwinden: „Es ist Bedürfnis meiner individuellen Kraft und Natur mächtig zu wirken —“[4]) Er entwickelt sein irrationales Erlebnis auf dem Boden eines erhöhten Individualismus. Was folgt daraus? Er wird an besondere, in individueller Macht verliehene höhere Kräfte zu glauben beginnen: „es liegt unendlich viel in der menschlichen Natur, das durch sonderbare Veranlassung entwickelt werden kann, und das billig übernatürlich, oder wunderbar heißen kann...“[5]) Eine solche Wunderkraft ist die dichterische Begabung ebenso wie seine Anlage, im persönlich sinnlichen Verhältnis zu Christus zu stehen,[6]) ebenso wie die übernatürlichen Fähigkeiten des ihm persönlich bekannten Cagliostro, in welchem die Natur sich selbst ein Wunder geschaffen und „ein durch große Einseitigkeit unbrauchbares Ungeheuer“[7]) erzeugt hat. In welcher Linie sich sein Leben, das sich uns in schillernder Unruhe[8]) darstellt, zu diesem Ziele hinbewegt, wie er aus der Zwiespältigkeit zwischen

[1]) Lavater an Goethe, Zürich, 19. Mai 1781.

[2]) Handbibliothek für Freunde II, 26.

[3]) Gespräche mit Eckermann, 17. Februar 1829.

[4]) Vgl. dazu: Janentzky, Lavaters Sturm und Drang. Halle 1916, S. 16.

[5]) Lavater an Goethe, Zürich, 28. Juli 1782.

[6]) Lavater an Goethe, Zürich, 1. Mai 1774.

[7]) Lavater an Goethe, Zürich, 16. August 1781.

[8]) Festschrift für Muncker, Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, München 1916 (Janentzky, Lavaters magischer Glaube), S. 73.

Pietismus und Aufklärung [1]) herauswächst, wie er schließlich durch die eigenen inneren Widersprüche hindurchdringt [2]), spielt in diesem Zusammenhange keine Rolle. Wir haben nur festzustellen: der Bergalamanne Lavater bewegt sich bereits in einer Denkform, die der künstlerischen Generation am Ende des Jahrhunderts eigentümlich wird und die gleichzeitig mit ihm schon ein ostdeutscher Kunsthistoriker in Rom in seinen tiefschürfenden Altertumsstudien auslöst. Es ist aber nicht mehr als eine Berührung, in welcher der „Sturm und Drang" der Romantik der Neustämme angenähert ist: denn noch ist die subjektive Ableitung des Ideellen aus dem Gegenständlichen abgelenkt und durchbrochen durch ein eigenwilliges Verfahren der Vergleichung. Das ist nicht etwa eine bloß individuelle und nicht weiter bezügliche Anlage, sondern eine notwendige Wertentsprechung des Geniebegriffs, wie ihn die Gefühlsromantik um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den Wissenschaften betätigt. Lavaters persönliche Eigentümlichkeit geht aber über seine charakteristische Denkform noch hinaus, sein transzendentes Ideal ist für ihn in jeder möglichen Weise dem menschlichen Intellekt entrückt. Ein derartiger Irrationalismus vollzieht eine Veränderung der ganzen Daseinsform des Menschen, denn innerhalb dieser sind seine intellektuellen Fähigkeiten, wie sie der Wandel des Kulturbesitzes ausdrückt, weder überschreitbar, noch wesentlich umzustellen. Wir können also hier eigentlich nicht mehr von einem durch gedankliche Abstraktion entwickelten Irrationalismus sprechen, sondern erkennen in Lavaters geistigem Entwicklungsgang bereits gewisse (durchaus noch nicht sämtliche) Wesenszüge der imaginären Lebensform, wie sie in den Visionären des Mittelalters, oder in der schon dem Altertum und der Vorzeit bekannten Ekstase ihre Ausdruckshöhe erfährt. Daß es bei Lavater zu dieser psychophysischen Steigerung seiner mystischen Anlage nicht kam, geht auf den für ihn höchst wichtigen Umstand zurück, daß er in dem Mittel seiner imaginären Daseinsform die Hilfskonstruktion erkennt: erinnern wir uns etwa daran, wie der Knabe mit Christus angeblich noch nichts anzufangen wußte und wie schon der Jüngling in seinem persönlich-sinnlichen Verhältnis zum Heiland den Ausweg gefunden hat, auf dem ihn der Pietismus weiterleitet, bis endlich der reife Mann seinen magischen Glauben nur in der Christusreligion besitzt. Seinen magischen Glauben: denn

[1]) Vgl. dazu Lavater, Denkschrift S. 172. Ferner: Janentzky, Lavater S. 15.
[2]) Vgl. dazu: Janentzky, Lavater S. 20.

die Mystik, die wir nach dem bisherigen für Lavater geltend machen könnten, erfährt in seiner auf Anschauung gerichteten Symbolik und in seinem gesteigerten Individualismus, der zum Wunderglauben befähigt, ihre inhaltstiefe Wandlung zur Magie. Deren künstlerische Darstellungsform können wir bei Lavater eine symbolische nennen, sofern wir unter Symbol den Inhalt einer Anschauung zum Ausdruck eines Gedachten [1]) verstehen.

Gerade dieses Verfahren der Einschränkung der übersinnlichen Begriffe in eine sinnliche und dadurch erfaßbare Begrenzung gehört zu den Wesenszügen, die Lavater von seinem Zeitgenossen Hamann trennen. Lavater verglich sich allerdings selbst mit ihm, wenn er von Hamann einmal schreibt: „Sein und vieler großen Seelen Spiegel ist *οὔτε λέγει, οὔτε κρύπτει, ἀλλα σημαίνει*". Und wenn Hamann wieder von seiner Philosophie sagt, sie steht und geht mit ihren Füßen auf der Erde und kann nur mit ihren Augen den Himmel erreichen, von ferne, von weitem [2]), so drückt sich darin zweifellos eine eigentümliche Annäherung an Lavaters Magie aus. Hamann bekennt auch, er „habe viel und über schwere Dinge zu schreiben gehabt; daher habe ich... nicht erreichen können, meine Gedanken deutlicher zu machen, als daß ich die Grundzüge derselben... auf fremde Gegenstände übertrage". [3]) Das ist die Formel für seinen transzendenten Symbolismus; aber dieser ist von ganz besonderer Art. Er hat es am klarsten in einem Briefe an Lindner vom 21. März 1759 gekennzeichnet: „Fleisch und Blut sind Hypothesen — Der Geist ist Wahrheit". In diesem Sinne faßt er auch den Begriff des Menschen vom Göttlichen auf: „Freilich schuf er uns nach seinem Bilde — weil wir das verloren, nahm er unser eigen Bild an — Fleisch und Blut, wie die Kinder haben, lernte weinen — lallen, reden — lesen — dichten wie ein wahrer Menschensohn; ahmte uns nach, um uns zu seiner Nachahmung aufzumuntern". [4]) Der Mensch ahne nichts von dieser liebenden Demut Gottes, wenn er auch für seine Allmacht, Hoheit, Heiligkeit und Güte sein empfängliches Gemüt öffne. Und bedeutsam fügt der Heidenverächter hinzu: „Als ein schöner Stier,

[1]) Fr. Vischer, Das Symbol: Philosophische Aufsätze, Zeller gewidmet. Leipzig 1887, S. 154.

[2]) Hamanns Schriften. Herausgegeben von Roth, Berlin 1842, VII, 400.

[3]) Hamann an Lindner, 27. April 1759.

[4]) Hamann an Lindner, 3. August 1759.

als ein Adler, Schwan und güldener Regen teilte sich Jupiter seinen Buhlerinnen mit". Hamann legt also seiner gegenständlichen Erfahrung einen hypothetischen Charakter unter, indem er in ihr bloß eine vom Mitleid Gottes vollzogene Versinnlichung der ewigen Wahrheiten sieht. In diesem Geiste wird ihm schließlich jedes Geschäft zu einem Gebet, jedes Buch zu einer Bibel. Das ist etwas wesentlich anderes als Lavaters Methode, sich und seinen Gläubigen das Unsinnliche in der Anschauung zu verkleinern, weil der menschliche Blick nicht in die Ferne reicht, zum Großen taugt: „Jesus Christus ist Lavaters menschlicher Gott" hat Goethe treffend gesagt.[1]) Bis auf physiologische Gründe ließe sich diese Gegensätzlichkeit der Symbolik zurückführen: durch seine physiognomischen Studien hat Lavater sein beobachtendes Auge geübt und geschärft und kann sich deshalb nur in der Anschauung mitteilen. Der früh und stark kurzsichtige Hamann traut seinem Auge nicht, verläßt sich nicht auf seine Anschauung, erkennt in den Gegenständen bloß undeutliche und ungenaue Hypothesen. Doch auch sonst stimmen die beiden in ihrer Wesenstiefe nicht überein. Obgleich ihnen ein gewisses Mißtrauen in die intellektuellen Funktionen gemeinsam ist, obgleich auch Hamann „Lügen ... die Muttersprache unserer Vernunft und Witzes" nennt [2]) und seinem Schüler bereits „die ganze Kunst zu denken" dargestellt hat als bloße „Geschicklichkeit, unsere Begriffe zergliedern und zusammensetzen zu können"[3]), so sind die Ansichten beider doch in ihrer fundamentalen Ausstattung verschieden. Zunächst ist die Denkform des Vorromantikers Hamann eine in ihrer Eigenart anders zusammengesetzte als bei Lavater, wenn auch er unter den äußeren geistigen Einflüssen ähnlich wankt, wie Lavater unter dem Druck seiner psychischen Anlage. Mit meisterhafter Umsicht hat R. Unger „das deutsche Geistesleben um die Mitte des 18. Jahrhunderts"[4]) geschildert und dargestellt, wie Hamann in dem populären Eklektizismus seiner Zeit wurzelt, wie der Eklektizismus aus der Philosophie von Leibniz und Wolff herauswächst und deren Gedanken unter der mächtigen Einströmung der englischen Spekulation von Bacon und Hobbes und unter der durch Friedrich

[1]) Schriften der Goethegesellschaft XVI, 204.

[2]) Hamann an Kant, 27. Juli 1759.

[3]) Hamann an Baron von W ..., 15. September 1758.

[4]) Rudolf Unger, Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Jena 1911, I, 54 ff.

den Großen geförderten Annäherung an Condillac, Diderot und Rousseau empfängt und wie diese Strömung ferner den Pietismus einbezieht, der selbst wieder zum Teil in dem von England geförderten Sentimentalismus einen neuen Zweig vortreibt. Die Einflüsse dieser Zeitströmungen sind für Hamann von Bedeutung und erscheinen vielfach als Wandelkräfte seiner Denkform. Am Anfang der beiden ersten schriftstellerischen Perioden[1]) innerhalb seiner Tätigkeit stehen einerseits seine „Sokratischen Denkwürdigkeiten" (1759), anderseits seine „Philologischen Einfälle und Zweifel über eine akademische Preisschrift" (1772), gemeint ist damit Herders Abhandlung „Ueber den Ursprung der Sprache". In beiden hat Hamann seinen Freiheitsbegriff, der eine mächtige Regung seiner Seele darstellt, umfassend entwickelt. Er ist gedanklich ganz Platoniker: wenn er dem Sturm der affektiven Leidenschaften das Bewußtsein der höheren Ordnung entgegenhält, so ist das griechische Philosophie, die Plato in seinem Leben bewährt hat. Diogenes Laertius (I, 144)[2]) hat Hamanns Ideengang geradezu verbildlicht, wenn er von Plato die Begebenheit erzählt, dieser habe zu seinem Sklaven einmal gesagt: „Du hättest Peitschenhiebe erhalten, wenn ich nicht im Zorne wäre". Es gehört zu Hamanns Charakteristik, zu wissen, daß auch er auf kein Pferd gestiegen wäre, um sich vor dem Reiterübermut zu hüten: er war — was Lavater nicht war! — ein gefühlsweicher, ängstlicher und hypochondrischer, schüchterner und mißtrauischer Mensch.[3]) Aus dieser seelischen Veranlagung gewinnt Hamann seinen Indeterminismus. „Wo der Geist Gottes ist, da ist Freiheit und die Wahrheit macht uns frei". Sein platonischer Freiheitsbegriff ist damit in den Bereich seiner subjektiven Religiosität gerückt: dieses ihm emotional bewußte Ideal sucht er nun dem wissenschaftlichen Besitz seiner Zeit anzugleichen, wobei er zunächst rationalistisch, dann im Sinne des Sensualismus verfährt, in dem er, nun Lavater gleich, von der sinnlichen Erfahrung, der Ueberlieferung und der Offenbarung ausgeht. Wir brauchen dieses Beispiel angesichts der ausführlichen Darlegung Ungers nicht mit weiteren Hinweisen zu umgeben. Dringender ist die Frage, wieso der ostdeutsche Hamann außerhalb der seinem Stamme und seiner

[1]) Vgl. dazu: Jacob Minor, Joh. G. Hamann, Frankfurt a. M. 1881.

[2]) Diogenes Laertius, Leben und Meinungen berühmter Philosophen, übersetzt von Otto Apelt. 2 Bände: Philosoph. Bibl. 53, Leipzig 1921.

[3]) Vgl. dazu: R. Unger, Hamann I, 117 f.

Landschaft eigentümlichen Denkform zu stehen kommt, wieso er außerhalb der Reihe steht, die er eröffnet? Seine Lebensgeschichte gibt darauf deutliche Antwort. „Die Bibel war", sagt Unger I, 192, „seit jenen entscheidenden Londoner Tagen für unseren Helden das Grundbuch nicht nur seiner religiösen Ueberzeugungen, sondern auch seiner wissenschaftlichen Einsichten, seiner ethischen Grundsätze, seines ästhetischen Geschmackes geworden: ein Universalkodex aller Kultur". Nie hatte Lavater (und wohl auch kein anderer in der deutschen Literatur) solche zwanzig Tage erlebt, wie der junge achtzehnjährige Hamann in London während des Frühjahrs 1758: hier war ihm sein alles überragendes Ideal in seiner sinnlichen Erscheinung offenbart worden und es blieb für ihn zeitlebens so groß und mächtig, daß er es seiner ganzen geistigen Tätigkeit eingeprägt hat. Ehe seine Denkform zur Entwicklung kam, wurde sie durch ein ungewöhnliches, äußeres Ereignis vorbestimmt. Wir haben es bisher mit Absicht vermieden, Hamann den Magus im Norden zu nennen, denn Moser stand nicht ganz auf dem Boden streng logischer Spekulation, als er sein „treuherziges Schreiben eines Laienbruders im Reich ..." nach Königsberg richtete. Unger hat wiederholt[1]) und zuletzt in seiner Monographie Hamanns (I, 159 ff.) die Frage aufgeworfen, ob Hamann ein Mystiker sei und hat diese Frage gegenüber den zahlreichen Auffassungen entgegengesetzter Art verneint. Diese Ansicht können wir durch den Gang unserer Untersuchung bestärken: Hamann ist in keiner Beziehung und niemals zu einer Auflösung seiner Existenz in einer imaginären Daseinsform gelangt, wofür Unger zwei Wesenszüge beweisend anführt, indem er darauf hinweist, daß Hamann weder Ekstatiker war, noch eine unio cum Deo mystica erlebt hat. Wir können auch den Grund angeben, warum es nicht dazu kam, trotzdem eine psychische Disposition unverkennbar gegeben war, denn Hamann war z. B. abergläubisch (vgl. seinen Brief an Lindner, 7. Februar 1761) und „erdhafte Sinnlichkeit und leidenschaftlicher Drang zum Uebersinnlichen ... bilden ... die zwei wesentlichsten Komponenten der eigentümlich hamannischen Geistesrichtung"[2]); er hat sich ferner in besonderem Maße an pneumatologischen Fragen beteiligt, die er freilich anders als später Franz v. Baader in evangelische und pietistische Grundlage einpflanzt, er

[1]) R. Unger, Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhange seines Denkens. München 1905, S. 76 ff. und 99 ff.

[2]) R. Unger Hamann I, S. 576.

hat die Nachtseiten der Natur gekannt und studiert und er hat sogar schon eine poetische Mythologie verlangt, anders als sie die gekünstelte Bardenlyrik Klopstocks in die Welt setzen konnte. Trotz dieser besonderen Eigenschaften aber können wir von einer in faktischer Irrationalität vollzogenen Auflösung der essentiellen Gegensätze bei Hamann nicht sprechen. Wollten wir etwa die dualistischen Begriffstypen seines Systems den rationalistischen Ergebnissen der Aufklärung vergleichen, so kämen wir zu gar keiner wesentlichen Gegenüberstellung. Kant hat in seiner Weise den Gegensatz von Form und Inhalt überwunden; hat dies Hamann auch erreicht und ist er zu diesem Ziele durch das irrationale Erlebnis hindurchgegangen? Gewiß nicht. Wir können seiner Wirksamkeit nach allen Richtungen hin folgen, wir werden überall bei ihm dem unausgelöschten Widerspruch von formaler und materialer Wahrheit begegnen bis zu dessen Veräußerlichung herab in seiner barocken Stileigenheit, die den Ausdruck über dem Stoff verkümmern läßt. Oder etwa: warum wurzelt eine so tiefe geschichtsfeindliche Tendenz in Hamanns System? Psychologisch freilich weil ihm „das Organ für rationale Vermittlung des Idealen und Realen“ [1]) fehlte, aber zur irrationalen Ueberwindung kam er auch nicht. Hegel hat in seiner Geschichtsphilosophie den Dualismus von Wert und Sein auf der irrationalen Grundlage des Glaubens gelöst; Hamann geht über seine eigenartige Allegorie der geschichtlichen Tatbestände nicht hinaus. Um ein anderes Problem als Beispiel zu bringen: Hamann ist sich sogar dessen bewußt, daß eine Einordnung der rechtlich natürlichen Ethik in die religiös gebotene sich nicht schaffen läßt, aber er löst nicht etwa dieses Problem, sondern bleibt bei der rationalen Erkenntnis stehen und befreit sich, indem er die pharisäischen, äußerlichen Forderungen einfach verwirft. Folgen wir einem solchen Verfahren, so entdecken wir in Hamanns Gedankengängen eine ausgesprochene Arationalität, die den polaren Gegensatz in einem offenbaren Synkretismus zusammenwachsen läßt oder, wo dies elementar verhindert ist, ihn aus der Gedankenreihe entfernt und ohne ihn das Ergebnis zusammenrechnet. Das entspricht ganz der naiven Ursprünglichkeit Hamanns. Darum kleidet sich auch seine transzendente Symbolik in dunkle Bilder und Gleichnisse, nicht bloß, weil die Vergleichsgegenstände oft weit hergeholt sind, auch nicht bloß

[1]) Ebenda S. 266.

wegen seiner „Spiritualisierung der einzelnen Wortbedeutungen“[1]) bei einer sinnschweren Kürze, sondern weil sie vor allem tief eingeprägt haben die arationalen Züge ihrer Gedanken. Unger hat dafür die äußerst glückliche Bezeichnung „geglaubte Symbole“[2]) geschaffen; wir möchten diesen Ausdruck auf unsere Ableitung übertragen. Den Arationalismus aber, den diese Symbole in seiner eigentümlichen Gedankentiefe zur Gestalt bringen, dürfen wir nicht wegen der zweifellos vielen, äußerlichen Aehnlichkeiten dem Mystizismus oder der Mystik vergleichen. Und noch weniger der Magie: denn wie sehr auch die Vielfärbigkeit der hamannischen Symbolik dafür spräche, ihm fehlt in erster Linie der notwendige Individualismus; das ist ein letzter Unterschied zu Lavater. Es ist für Hamann im höchsten Maße bezeichnend, wenn er „An Kant“ (1759) schreibt: „Es ist ein Zug des Stolzes an Caesar, meines Wissens... Wo andere zu schwach sind, Hindernisse zu machen, wirft er sich selbst Alpen in den Weg, um seine Geduld, seinen Mut, seine Größe zu zeigen... Ein kluger Geist denkt nicht so und handelt ganz anders; viel weniger ein weiser Mann“. Wir werden also Hamann einen religiösen Arationalisten nennen, dem ein hohes Idealvermögen die Willkürakte von Schluß und Folge vermittelt. Sein Beiname „Magus“ wird freilich bestehen bleiben, aber wir müssen diesem zugrunde halten, daß er bloß eine traditionelle, aber keine historisch-kritische Bedeutung besitzt.

Weniger schwierig als in den bisherigen zwei Vergleichen gestaltet sich die wesentliche Scheidung Hölderlins von Novalis in der Frage ihres künstlerischen und persönlich erlebten Irrationalismus. Hölderlin ist sich seiner irrationalen Denkweise bewußt, er weiß, daß er den Zusammenhang mit dem Lebens- und Kunstgefühl seiner Zeit verloren hat und möchte als Mensch und Dichter aus ihr fliehen wie Emanuel Quint in Gerhart Hauptmanns Roman; auch er fürchtet, in seiner frosterstarrten Zeit zu erfrieren. „... ich fürchte“, klagt er einmal[3]) seinem Freunde Neuffer, „das warme Leben in mir zu erkälten in der eiskalten Geschichte des Tags...“ In einer solchen götterlosen Zeit muß „das tiefe Gefühl der Sterblichkeit, des Veränderns, seine zeitlichen Beschränkungen... den Menschen“ entflammen und zum Schwärmer machen. „In guten Zeiten gibt es selten Schwärmer.

[1]) Ebenda S. 493.
[2]) Ebenda S. 494.
[3]) Hölderlin an Neuffer, Homburg, 12. November 1798.

Aber wenns dem Menschen an großen, reinen Gegenständen fehlt, dann schafft er irgendein Phantom aus dem und jenem und drückt die Augen zu, daß er dafür sich interessieren kann und dafür leben".[1]) Aus seinem bewußten Gegensatz zu der ihn umgebenden Welt flüchtet er in eine künstlerisch erfundene und zwar mit dem klaren Gefühl, sich durch eine bloße Täuschung zu retten. Diese gedankliche Klarheit ist ein bisher wohl zu wenig betonter Wesenszug Hölderlins, denn in ihr werden wir psychologisch die notwendige Hemmung seiner irrationalen Erlebnisse zu suchen haben, eine starke rückwirkende Kraft auf seinem Wege zur imaginären Daseinsform, wie sie Novalis gefehlt hat. So schreibt schon der zwanzigjährige Jüngling seiner Schwester (Frühling 1791), die ihm den Entschluß ihrer Liebeswahl mitgeteilt hat, die altkluge Antwort: „Denn das trau' ich Dir zu, liebe Rike! daß Deine Neigung von Ueberlegung regiert wird, daß du Herz und Verstand, und auch Glücksumstände, nicht nur Jugend und Wohlgestalt in Anschlag nimmst bei einer Wahl". Auf solche vernunftbestimmte Ueberlegung gehen auch seine ersten religiösen Zweifel zurück, denn obgleich er „fand, daß man, wenn man genau prüft, mit der Vernunft, der kalten vom Herzen verlassenen Vernunft" ein „Gottesleugner" wie Spinoza werde, wovor ihn aber der tiefe Glaube seines Herzens schützt, „dem so unwidersprechlich das Verlangen nach Ewigem, nach Gott gegeben ist", so gesteht er doch seiner Mutter (im Winter 1790/91): „Zweifeln wir aber nicht gerade an dem am meisten, was wir wünschen". Dem jugendlichen Skeptiker hilft seine Auffassung Christi über die innere Krise hinweg: „Er zeigt durch Wunder, daß er das ist, was er von sich sagt, daß er Gott ist. Er lehrt uns Dasein der Gottheit und Liebe und Weisheit und Allmacht der Gottheit so deutlich. Und er muß wissen, daß ein Gott, und was Gott ist, denn er ist aufs innigste verbunden mit der Gottheit. Ist Gott selbst". So schrieb Hölderlin, während sein Stubenkamerad im Stift, Hegel, dem Problem nachsann, Christi Religion der Liebe zur sittlich erhebenden Volksreligion zu machen. In dieser Gemeinschaft seiner Jugend mit Hegel, etwas entfernter mit Schelling mag Hölderlin auch den ihm angeborenen Zug zum logischen Denken gestärkt und erweitert haben. „In dem Bestreben seine Begriffe zu berichtigen und zu erweitern..." reift man zum Manne, schrieb er später einmal

[1]) Aphorismen (aus der Frankfurter Zeit): Werke herausgegeben von Wilhelm Böhm, III, 358 f.

(21. August 1794) seinem Bruder. In der Pflege und späteren Entfaltung seiner rational tätigen Denkkräfte mag zweifellos sein Streben, sein bedachtes Hindrängen zur Philosophie beruhen, der seine Anlage nie gewachsen war. Ein schmerzvolles Geständnis richtet er von Homburg aus im Jänner 1799 an seine Mutter: „Aber ich weiß jetzt so viel, daß ich tiefen Unfrieden und Mißmut unter anderm auch dadurch in mich gebracht habe, daß ich Beschäftigungen, die meiner Natur weniger angemessen zu sein schienen, z. B. die Philosophie, mit überwiegender Aufmerksamkeit und Anstrengung betrieb und das aus gutem Willen, weil ich vor dem Namen eines leeren Poeten mich fürchtete... mein Herz seufzte bei der unnatürlichen Arbeit, nach seinem lieben Geschäfte..."[1]) Hatte er doch schon drei Jahre vorher aus diesem Grunde mit einem übermütigen Seitenhieb auf die wundersüchtigen Geisterseher seiner Zeit an Hegel geschrieben:[2]) „Es ist recht gut, daß mich die Höllengeister, die ich aus Franken mitnahm, und die Luftgeister mit den metaphysischen Flügeln, die mich aus Jena geleiteten, seitdem ich in Frankfurt bin, verlassen haben..." In diesem Geiste bewahrt sich Hölderlin auch seine idealistisch-kritische Anlage, die seine Stellung zur zeitgenössischen Literatur bestimmt. „Ich bin", schreibt er seinem Bruder aus Frankfurt am 2. November 1797 „mit dem gegenwärtig herrschenden Geschmack so ziemlich in Opposition, aber ich lasse auch künftig wenig von meinem Eigensinn nach, und hoffe, mich durchzukämpfen". In einer Zeit, die „zwischen den beiden Extremen, der Regellosigkeit — und der blinden Unterwerfung unter alte Formen" schwankt, die „die ehrwürdige tragische Form... zum Mittel herabgewürdiget"[3]) hat und deren Theorien (gemeint ist wohl Friedrich Schlegel) über die Poesie der hohen Alten so ganz von den Resultaten seines Studiums verschieden

[1]) Hölderlin befindet sich hier in einer ähnlichen Lage wie Schiller, mit dem er sich nicht ohne tieferen Grund künstlerisch verwandt fühlte; auch Schiller gesteht in seinem Briefe an Körner vom 19. Dezember 1787, daß ihm seine historischen Arbeiten schon deshalb viel Genuß bereiten, weil „die Idee von etwas Solidem (d. h. etwas, das ohne Erleuchtung des Verstandes dafür gehalten wird) mich dabei sehr unterstützt; denn bis hierher war ich doch fast immer mit dem Fluche belastet, den die Meinung der Welt über diese Libertinage des Geistes, die Dichtkunst, verhängt hat."

[2]) Hölderlin an Hegel, Frankfurt, 20. November 1796.

[3]) Hölderlin an Neuffer, 3. Juli 1799.

sind,[1]) findet er sein Vorbild der tragischen Schönheit einzig bei Schiller.[2]) Um diese Stellung Hölderlins zur Klassik und zur Romantik seiner Zeit festzulegen, ist ein früheres Schreiben von ihm an Schiller[3]) für uns von Wichtigkeit, in welchem seine eigentümliche Denkform, wie wir sie hier suchen, uns deutlich wird. „Das Mißfallen an mir selbst und dem, was mich umgibt, hat mich in die Abstraktion hineingetrieben; ich suche mir die Idee eines unendlichen Progresses der Philosophie zu entwickeln, ich suche zu zeigen, daß die unnachlässige Forderung, die an jedes System gemacht werden muß, die Vereinigung des Subjekts und Objekts in einem absoluten — Ich oder wie man es nennen will — zwar ästhetisch, in der intellektualen Anschauung, theoretisch aber nur durch eine unendliche Annäherung möglich ist, wie die Annäherung des Quadrats zum Zirkel..." Mit diesen wenigen Worten hat Hölderlin in die geheimnisvolle Tiefe seines Wesens hinabgeleuchtet und selbst seine Stellung in der Literatur des 18. Jahrhunderts gekennzeichnet. Wenn wir von hier ausgehen, können wir auch das für manche noch immer schwebende Problem lösen, inwiefern Hölderlin „ein Seitensproß der Romantik" ist. Aesthetisch, in dem aus seinem natürlichen Formgefühl entwickelten künstlerischen Bewußtsein, ist er von der intellektuellen Anschauung überzeugt, von dem unmittelbaren Erlebnis des Ideals, wie es sich der irrationalen Auflösung des Dichters vorstellt. Für den Theoretiker aber, der sich mit der romantischen Literatur seiner Zeit gründlich auseinandergesetzt hat („da seit einigen Jahren mein Nachdenken und mein Beobachten fast ausschließlich dahin gerichtet war"; an einen Ungenannten, Homburg, Ende 1799), der tief in die Philosophie der Romantiker hineingewachsen war, als Schüler und dann als Gegner Fichtes, als Hörer und dann als Kritiker Friedrich Schlegels, kurz für den Hölderlin, der uns ein paar spärliche Seiten philosophischer Versuche hinterlassen hat, in denen nach seinen Selbstbekenntnissen seine Eigenart nicht liegt, ist die romantische Denkform kennzeichnend. Da nun ferner seine Spekulation den poetischen Inhalt bis in dessen ausdrückliche Formeigenheiten mitbestimmt, nach den jüngsten Forschungen[4]) sogar in einer systematischen Grundlage seiner Lyrik

[1]) Hölderlin an einen Unbekannten, Ende 1799.
[2]) Hölderlin an Schiller, September 1799.
[3]) Hölderlin an Schiller, 4. September 1795.
[4]) Vgl. dazu: Emil Lehmann, Hölderlins Lyrik. Stuttgart 1922.

erscheint, fließen viele charakteristische Züge in seine Kunstform ein, die deren klassisches Gepräge verdunkeln. Dazu kommt, daß eine kritische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Literatur, d. h. eine eingehende Beschäftigung mit dieser den Einfluß der Zeit verstärkt, die nicht nur im Falle Hölderlins die Kategorie des Raumes aus ihrer einheitlichen Bestimmtheit hebt. So treten in seiner letzten Schaffensepoche, die Viëtor[1]) an den Anfang des 19. Jahrhunderts verlegt, mit einer wachsenden nationalen Stimmung auch religiöse Züge auf, wie sie die Romantiker tragen; damit wandelt sich sein ideales Sehnsuchtsgefühl in eine dunkle Unbestimmtheit seines Zieles, wozu beitragen mag, daß seine Vorstellung von Griechenland zu keiner Zeit bei ihm zur christlichen Religiosität im Gegensatz[2]) steht, an der Grenze seiner künstlerischen Entwicklung sogar in seiner Apotheose „Brot und Wein" zusammenklingt. Ueber all diesen verwirrenden Zügen seines Bildes müssen wir jedoch eine Erkenntnis festhalten, die als erster Gundolf[3]) ausgesprochen hat. Das Urerlebnis Hölderlins war, „daß Hellas schön, nicht daß Deutschland häßlich sei: ... Nicht weils ihm in seiner Welt mißfiel, fand er die Griechenwelt schön, sondern *weil er ein schönes Hellas lebendig in sich wußte, mußte er seine Umgebung dürftig finden*". In diesem bedeutsamen Satz ist die klassizistische Denkform auf ihre für Hölderlin eigentümliche Formel gebracht! Diese Denkform trifft nun mit dem in der natürlichen Anlage begründeten, durch den Entwicklungsgang ausgelösten Irrationalismus Hölderlins zusammen. Hatte der wißbegierige Jüngling schon in Tübingen „angelegentlichst"[4]) Astronomie studiert, weil er hoffen konnte, mit der Analytik die letzten metaphysischen Grenzen zu überschreiten, die dichterisch zu überfliegen seinem kritischen Geiste nicht genügen konnte, und ging er Jahre später sinnend aus seiner Klause an den Neckar, wie einst Thales an das Meer, um in die Wogen zu blicken, bis ihm schwindelte[5]) und sehnte er sich zuweilen lachen zu können, nicht weil es ein Glück,

[1]) Karl Viëtor, Die Lyrik Hölderlins. Eine analytische Untersuchung. Frankfurt am Main 1921, S. 225.

[2]) Fr. Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Richard Wagner. Halle 1910, I, 352.

[3]) Friedrich Gundolf, Dichter und Helden. Heidelberg 1921, S. 17.

[4]) Hölderlin an Neuffer, Tübingen, 28. November 1791.

[5]) „An Neuffer", Vers 21 ff.

wohl aber weil es „gut sei für den Menschen“ [1]), so hob ihn nun sein Schicksal in Frankfurt völlig von dem Boden seiner Metaphysik, auf dem er nicht mehr festzustehen schien, und was in seinem Leben wohl zur Katastrophe wurde, ist in seiner Geistesgeschichte als Mystizismus nicht zur vollen Reife gelangt. Ungefähr seit der Mitte der neunziger Jahre ist eine neue Note in seiner Dichtung, die bei erschütternden Erlebnissen in dem empfänglichen Gemüt schon in der Jenaer Zeit vorausklingt: „... der Gott zu dem ich betete als Kind, mag es mir verzeihen! ich begreife den Tod nicht in seiner Welt — ... O wenn wir auch nur darum da wären, um eine Weile zu träumen und dann zum Traum eines andern zu werden...“ [2]) In der Tübinger Zeit etwa singt er „das heiligste der Lieder von dem hohen Wesensband“ [3]) in dem Sinne, in dem das Liebesmotiv seinem der Philosophie des Lukrez gleichen dynamischen Pantheismus eingeordnet ist; seit Frankfurt aber tritt das Gefühl „einer geheimnisvollen Verbundenheit“ [4]) hinzu. Wir wissen, woher dieses Gefühl stammt; Frau Susette Gontard schreibt am 10. September 1799 an Hölderlin: wenn das Leben sie auch scheinbar für immer trennen wolle, „die unsichtbaren Beziehungen dauern doch fort, und das Leben ist kurz“. [5]) Das ist ein Brief aus demselben Jahre, in welchem Hölderlins tiefes Gedicht „Emilie vor ihrem Brauttage“ entstanden ist; darin heißt es mit seltsamem Anklang an eine mystische Daseinsform V. 382 f.:

„Und schön ist's, wenn der Schmerz mit seiner Schwester,
Der Wonne, sich versöhnt, noch eh' er weggeht.“

Doch schon in dem Jahre vorher, in dem der mündliche Verkehr zwischen ihm und Diotima manches in ähnlicher Richtung erörtert haben mag, was uns unbekannt geblieben ist, schreibt Hölderlin an seinen Schwager (Frankfurt, 10. Jänner 1798) von „dem echten Christusgefühle, daß wir und der Vater Eins sind“, ein Gedanke, dessen kennzeichnenden Wandel wir bemerken, wenn wir seine Wurzeln in die Jugend zurückverfolgen. — Zusammenfassend können wir sagen: Hölderlins Irrationalismus ist

[1]) Hölderlin an Neuffer, Frankfurt, 15. Jänner 1796.
[2]) Hölderlin an Neuffer, Jena, 8. Mai 1795.
[3]) Lied der Liebe, Vers 11 f.
[4]) Vgl. dazu: Viëtor, Lyrik Hölderlins S. 75 f.
[5]) Vgl. dazu: Die Briefe der Diotima, veröffentlicht von Frida Arnold, herausgegeben von Carl Viëtor. Leipzig 1921.

in der Zeit vor der Begegnung mit Diotima in der ihm eigentümlichen ästhetisch-idealistischen Kunstanschauung ausgedrückt; seit seiner Frankfurter Zeit erweitern sich seine metaphysischen Begriffe zum Mystizismus, den seine frühe Erkrankung (1804) nicht ausreifen läßt; die Auflösung zu einer imaginären Existenz im Sinne der Mystik verhindert seine kritische Anlage; ob und wie sein Zusammenbruch hier mit einzubeziehen ist, sei nur als Frage angedeutet.

Ein tiefes Liebesleid steht auch für Novalis im Mittelpunkte seines kurzen Lebens. Hatte Hölderlin trotz seiner eifrigen Versuche zur Philosophie und Wissenschaft nie ein richtiges Verhältnis finden können und fehlte ihm vielleicht auch deswegen das starke Mittel, die Widerstände des Lebens innerlich zu überwinden, so sucht Hardenberg nach Sophies Tode sich in den Studien von seinen niederdrückenden Gefühlen zu befreien. Das scheint zunächst nicht gleich gelingen zu wollen. In den Tagen, da seine Braut mit dem Tode ringt, schreibt er an seinen Jugendfreund:[1]) „Der Lebensüberdruß ist entsetzlich — und ich sehe kein Ende. Ich hoffte, die Wissenschaften sollten mir einen Ersatz bieten, aber alles ist auch hier tot, wüste, taub, unbeweglich". Denn in den Tagen, da ihn nur erst schwere Sorgen, doch noch kein hoffnungsloser Kummer umgab, hatte er erfahren, daß „die Wissenschaften wunderbare Heilkräfte (haben), wenigstens stillen sie wie Opiate die Schmerzen und erheben uns in Sphären, die ein ewiger Sonnenschein umgibt. Sie sind die schönste Freistätte, die uns vergönnt ward. Ohne diesen Trost wollte ich und könnte ich nicht leben ... Es mag mir begegnen was will — die Wissenschaften bleiben mir, mit ihnen hoff ich alles Ungemach im Leben zu überstehen."[2]) Ich versenke mich, heißt es ein andermal in einem ungefähr gleichzeitigen Briefe,[3]) „so tief als möglich in die Fluten des menschlichen Wissens ..., um, solange ich in diesen heiligen Wellen bin, die Traumwelt des Schicksals zu vergessen ..." Und sein Wissensdrang hilft ihm auch wirklich über seine Krise hinweg; kaum vier Wochen nach dem Tode Sophie Kühns hat er sich den Wissenschaften wieder zugewandt und sie bilden das Hauptinteresse, das er an der Welt nimmt.[4]) Novalis, pflegt man zu sagen, sei tief fromm gewesen und habe

[1]) Novalis an Friedrich Schlegel, 14. März 1797.
[2]) Novalis an seinen Bruder Erasmus, 26. Februar 1797.
[3]) Novalis an Frau v. Thümmel, 8. Februar 1797.
[4]) Novalis an Friedrich Schlegel, 13. April 1797.

den Geist persönlich nachempfunden, der in den düsteren, stillen Räumen von Ober-Wiederstedt gepflegt wurde. Warum, wenn sich dies so verhält, fand er nicht im Glauben Trost, warum suchte er nicht in den Verheißungen der Religion Einkehr und Stütze für die gebrechliche Zeit seines Lebens? Warum nennt er die Befriedigung durch die Wissenschaften den einzigen Trost, ohne den er nicht leben könnte, den heiligen Wellenschlag, der ihn sein Schicksal vergessen läßt? Diese Frage zielt nach dem Formproblem der Mystik Hardenbergs. Wenn wir hier unvermittelt von Mystik sprechen, so stützen wir uns auf die allgemein bekannten psychologischen und literarkritischen Betrachtungen, deren Feststellung wir nach unserem Verfahren hier nicht erst ableiten müssen. Nur eine kurze Einleitung möge uns zu unserer Hauptfrage führen: in Novalis tritt uns die imaginäre Daseinsform in bereits großem Umfang entgegen. Er ist Ekstatiker und Visionär und die asketischen Lebensformen, in dem Sinne wie Hegel sie als „unreale Tugend" bezeichnet, erscheinen in der Aeußerung seines Wesens. Das Entscheidende aber ist, daß er diese Auflösung seiner Existenz in das Imaginäre nicht ursprünglich vollzieht, sondern unter dem Druck gewisser, an äußeren Begebenheiten entwickelter Gefühle. „Meine Liebe ist zur Flamme geworden, die alles Irdische nachgerade verzehrt."[1]) „Es ist gewiß, ich muß meine ganze vorige Existenz vergessen. Die Erde hatte ich so lieb."[2]) Ja, er vollzieht den Wandel seines Wesens nicht ohne emotionale Hemmungen: „Es wird mir sehr schwer werden, mich ganz von dieser Welt zu trennen, die ich so mit Liebe studierte".[3]) Novalis gewinnt dadurch seine besondere Aehnlichkeit mit der Klostermystik des Mittelalters und die Verzückungen, die etwa Schwester Hadewich erlebt, nachdem sie sich zwei Jahre lang abgemüht, zu erfahren, was Liebe ist und wer Liebe ist,[4]) ergreifen in ähnlicher Weise den Dichter an dem Grabe seiner Geliebten. Unterschiede im gestaltenden Ausdruck, namentlich Zinzendorf gegenüber führt Heilborn [5]) an, sie spielen hier für uns weiter keine Rolle. Wesentlich ist: ein erotisches Erlebnis verdunkelt dem jungen Novalis den evangelischen Gemeinschaftsbegriff mit der transzendenten Wirklichkeit

[1]) Novalis an Friedrich Schlegel, Mitte April 1797.
[2]) Novalis an Frau Just, 28. März 1797.
[3]) Novalis an Just, 29. März 1797.
[4]) Schwester Hadewich, Visionen, übersetzt v. Markus Huebner, Inselverlag, S. 18.
[5]) Vgl. dazu: Ernst Heilborn, Novalis, der Romantiker. Berlin 1901.

zum Gefühle einer Vereinigung mit akosmistischen Gestalten. Die psychische Anlage kennen wir und stellen sie uns auch als wirksam vor; wir müssen aber auch das Objekt, an dem sich die persönliche Wandlung des mystischen Künstlers vollzieht, klar einstellen. Die Religiosität Hardenbergs vor 1797 zeigt eine bereits seinem Freunde auffallende Besonderheit ihres Glaubenselementes. Der hier anzuführende Brief Justs stammt freilich aus einer späteren Zeit, doch ein Vergleich mit Hardenbergs Selbstcharakteristik aus dem Jahre 1798 beseitigt etwaige Bedenken hinsichtlich der zeitlichen Unterschiede. „Sie und Ihr Herr Vater", schreibt Just am 20. Jänner 1799, „gehen auf dem Wege der Phantasie und des Herzens, nur daß dieser hierbei einem frommen Führer (Zinzendorf), Sie sich selbst zuerst folgen."[1]) Hier ist deutlich ein Individualbewußtsein gekennzeichnet, das seiner Religiosität vielleicht gerade durch die herrenhuterische Frömmigkeit seines Vaterhauses eingeprägt ist und das, wie H. Scholz[2]) ganz allgemein mit Recht bemerkt, der unio mystica vorbaut und ihren religiösen Gehalt von aller wahrhaft christlichen Religion trennt. Dazu kommt noch etwas. In eben jenem Briefe bemerkt Just auch, „daß sein Freund immer in der Religion zu sehr aufs ästhetisch Schöne zu rechnen scheine, welches uns wohl die christliche Religion auch empfehlenswert machen könne, aber dennoch nur Nebensache sei".[3]) Dieser ästhetische Zug in der religiösen Erfahrung Hardenbergs greift nun über den Wandel der Ereignisse im Todesjahr Sophies hinweg und bestimmt die Grundform seiner Mystik. Nach Mehlis[4]) haben wir, wenn wir das Ziel als Vergleichspunkt beanspruchen, eine spekulative Mystik, etwa Eckhart und Böhme von einer ästhetischen und praktischen Mystik zu unterscheiden. Wenn „die ästhetische Formung des religiösen Liebeslebens das mystische Kunstwerk erzeugt", so ist das Aesthetische in die Sphäre der Mystik hineingenommen und Persönlichkeiten wie Heinrich Suso oder wie Novalis stehen vor uns. Trotz dieser Feststellung werden wir aber von einer rein ästhetischen Mystik bei Hardenberg nicht sprechen können. „Weich geboren hat mein Verstand sich nach und nach ausgedehnt und unvermerkt das Herz aus

[1]) Vgl. dazu: A. Schubart, Novalis Leben, Dichten und Denken. Gütersloh 1887, S. 170.

[2]) H. Scholz, Religionsphilosophie S. 166.

[3]) Schubart, Novalis S. 170.

[4]) Georg Mehlis, Formen der Mystik: Logos II, 244 f.

seinen Besitzungen verdrängt. Sophie gab dem Herzen den verlorenen Thron wieder. Wie leicht könnte ihr Tod dem Usurpator die Herrschaft wieder geben!“[1]) Diese Ahnung Hardenbergs hat sich erfüllt, sein reges wissenschaftliches Interesse, von uns schon gekennzeichnet, sein auf Wissen gerichteter Drang beeinträchtigt die mystische Kontemplation und löst sie auf; diese Vorgänge durchströmt sein starker Individualismus und der in den kabbalistischen Geheimnissen Erfahrene steht endlich als Magier vor uns. Es wäre eine lohnende Aufgabe, zu untersuchen, wie in den künstlerischen Ergebnissen, durch die Novalis zu uns spricht, Magie und Mystik neben einander sich entwickeln, ob die Gegensätze, die in beiden liegen, Hardenberg bewußt wurden und wie sich, auf Einzelheiten zurückgeführt, das Verhältnis zwischen beiden bis zum Tode des Dichters gestaltete. Jedenfalls überschattet der „magische Idealismus“ [2]) zum Schluß seine mystischen Grundlagen und wenn Novalis selbst den Weg zur Magie auf der einen Seite in die Kunst und in ihren mathematischen Rhythmus, auf der anderen in die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse verlegt hat, so werden wir historisch hinzuzufügen haben, daß seine Ueberschreitung der Mystik in die Magie in seinem Studium der Naturwissenschaften[3]) und in seiner Vorbereitung für einen naturwissenschaftlichen Beruf und damit gleichzeitig in seinem Verkehr mit gleichgesinnten und gleichgebildeten Kreisen erklärt ist. Psychologisch ist weiter zu bemerken, daß sein Schmerz über den Tod seiner Braut auch nach dieser Richtung hinwirkt, denn sein tiefgefühlter Wunsch ihr nachzusterben, seine dadurch krankhaft gesteigerten Vorstellungen und Willensregungen erhöhen zweifellos sein magisches Genie; denn was er in sich wach fühlte, konnte er nicht allein in den Büchern seines Eckartshausens[4]) bestätigt finden: „Diejenige Kraft im Menschen, die ihn über sich selbst hinaustreibt, ist der Wille.“[5])

Hier ist der Hinweis notwendig, daß wir einen künstlerischen Ausdruck der Magie auch bei Clemens Brentano wahrnehmen, der

[1]) Schubart, Novalis S. 44.

[2]) Vgl. dazu: Heinrich Simon, Der magische Idealismus. Heidelberg 1906. Ferner: K. Th. Bluth, Philosophische Probleme in den Aphorismen Hardenbergs. Dissertation. Jena 1914.

[3]) Vgl. dazu: W. Olshausen, Friedrich Hardenbergs Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit. Dissertation. Leipzig 1905.

[4]) Vgl. dazu: Ludwig Kleeberg, Studien zu Novalis: Euphorion XXIII, 603 ff.

[5]) Ebenda S. 616.

in den „Romanzen vom Rosenkranz“ zum Teil durch persönliche Erlebnisse zu uns spricht, in seiner „Gründung Prags“ aber seine magischen Requisiten deutlich aus den Bedürfnissen der Zeit herausholt, wobei freilich eine innere Beziehung zu diesen nicht im allgemeinen, wohl aber in ihrem Erlebnisgrunde fehlt. Die innere Entwicklung Brentanos liegt ganz deutlich vor uns: eine durch Abstammung und Erziehung im Zwiespalt erschlossene Natur, wandelt er sich unter den vielseitigen Einflüssen, die sich in Bildung und Erlebnissen für ihn in Jena verdichten, zur künstlerischen Persönlichkeit, die ganz auf seiner gesteigerten sinnlichen Anlage entfaltet ist. Sein religiöses Bewußtsein folgt völlig dem Zuge seiner ästhetischen Anschauungen, in die es am stärksten in seinem Jugendroman „Godwi“ aufgelöst erscheint. Die nationale Vorbereitung, in der er Berlin während seines Aufenthaltes antrifft, vertieft auch sein Stimmungsleben und diese äußerlichen, in seinem Innern nur erst widerhallenden Erlebnisse, machen ihn in einem neuen Geiste schöpferisch: als Mitglied der „Christlich-deutschen Tischgesellschaft“, als Tischgenosse der ins völkische Erwachen mitgerissenen Arnim und H. v. Kleist dichtet er seine „Romanzen vom Rosenkranz“.[1]) Es wäre erforderlich, hier die Begriffsbestimmungen der Magie in streng kritischem Sinne auszuschalten, denn es handelt sich darum, was die Persönlichkeit, die dichtet oder denkt, tatsächlich erlebt hat, nicht, womit sie ihre Erlebnisse anderer Art in der Darstellung umgibt. Diese Frage wird uns noch einmal bei Fr. Schlegel und noch dringender bei Kleists „Käthchen von Heilbronn“ begegnen. Damit sei nicht etwa gesagt, daß tiefe, von akosmistischem Wertgehalt erfüllte Erlebnisse den „Romanzen“ nicht zugrunde lägen, dagegen sprechen ja schon die Selbstbekenntnisse des Dichters, an deren Aufrichtigkeit wir hier nicht zweifeln müssen. Die Wandlung des religiösen Bewußtseins und ein Zug seiner künftigen Ueberhöhung ist in die Dichtung, die gerade in die Anfänge jenes Prozesses fällt, zweifellos tief eingedrungen. Müssen wir aber demgegenüber nach den bisherigen Ausführungen die gewaltigen Unterschiede wiederholend anführen, die das religiöse Erlebnis als solches von der ins Imaginäre aufgelösten Daseinsform und ihrer individualistischen Steigerung trennt? Dem Historiker sind keine Hypothesen erlaubt, sonst könnten wir sagen, wenn vielleicht Brentanos religiöse Einkehr ihn nicht als Dichter

[1]) Vgl. dazu: Günther Müller, Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Magie und Mystik in romantischer und klassischer Prägung. Göttingen 1922.

niedergedrückt und stumm gemacht hätte, so hätten sich seine dazu geeigneten psychischen Anlagen möglicherweise künstlerisch oder überhaupt literarisch in einer mystischen Richtung entfalten können. Sein persönliches Leben hat durch die Begegung mit Luise Hensel seine entscheidende Wendung erfahren und in Dülmen sein dunkles Ziel gefunden, aber zu dieser Zeit war Brentano im eigentlichen Sinne kein Künstler mehr.[1]) Damit entzieht er sich innerhalb dieses Zusammenhangs unserer weiteren Betrachtung.

Stammesgeschichtlich steht ihm E. T. A. Hoffmann gegenüber, der vielleicht im selben Maße undeutsche Züge in seinem Wesen birgt. In ähnlichem Sinne wie Brentano wird auch er uns an dieser Stelle nicht beschäftigen. Denn: „Religiöse Ideale verfolgte Hoffmann in keiner Weise. Zwar weiß er in seinen Werken religiöse Andacht und Sehnsucht nach himmlischem Glück zu schildern; aber er, dem es gleich war, durch welche Inhalte der Mensch dem gemeinen Leben entrückt und zu einem unfaßbaren seligen Genießen gebracht wurde, suchte und fand einen religiösen Ersatz in der hohen Auffassung von der Kunst".[2]) Aber auch in seinen Kunstanschauungen übersieht er nie und nirgends die letzten Grenzen, die seine Ideale von den wirklichen Lebensinhalten trennen. Wenn er daher von einem göttlichen Ursprung der Musik spricht, so ist das etwas ganz anderes, als bei Wackenroder, der damit nicht eine bloße Wertbestimmung in superlativo meint, sondern diesen Gedanken sinnhaft erlebt. Daran ändert auch nichts, wie wir sogleich im folgenden sehen werden, die Uebereinstimmung beider in der hohen Einschätzung der Kirchenmusik, die Hoffmann sogar nur allein als ursprünglich gelten lassen will,[3]) während Wackenroder ihr noch die Tanzmusik beiordnet. Doch Hoffmann verliert als Rationalist, der er zeitlebens blieb, den theoretischen oder rein künstlerischen Zweck nie aus dem Auge, hingegen „Wackenroders Musikbetrachtung ist poetische Exegese,"[4]) sein musikalisches Ideal besteht „im Fortschreiten zu einer

[1]) Vgl. dazu: Leodegar Hunkeler, Clemens Brentanos religiöser Entwicklungsgang. Dissertation. Sarnen 1915.

[2]) Paul Margis, E. T. A. Hoffmann: Beihefte zur Zs. f. angew. Psychologie und psychologische Sammelforschung IV, Leipzig 1911, S. 58.

[3]) Josef Gregor, Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W. H. Wackenroder: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft X, 531.

[4]) Ebenda S. 509.

Musik der Andacht, die die Loslösung vom Leben bedeuten sollte".[1]) Wenn nun Hoffmanns Dichtungen trotzdem eine ganze Welt von Zaubermächten und Geistern erfüllt, so trägt er nur ihre ästhetische Bedeutung im Sinn und nirgends wird dies deutlicher, als wo er das Natürliche in die übersinnlichen Erscheinungen einfließen läßt und in einem bald wehmütigen, bald überlegenen Ton der Ironie das Spiel belächelt („ironischer Schwarzkünstler"). Es ist dafür bezeichnend, wenn er einmal in sein Tagebuch nach der Lektüre von Wieglebs „Natürlicher Magie", die er schon mit seinem Freunde Hippel bei ihren Zusammenkünften im elterlichen Hause gelesen hatte, bedeutsam vermerkt: „... den ganzen Abend läppischerweise in Wieglebs ‚Magie' gelesen und mir vorgenommen einmal wenn die gute Zeit da sein wird zu Nutz und Frommen aller Verständigen, die ich bei mir sehe, ein Automat anzufertigen! —"[2]) Trotzdem dürfen wir bei seiner allgemeinen seelischen Verfassung einen gewissen Aberglauben ihm nicht absprechen, wie er ja, zu gleicher Zeit, da er die obige aufgeklärte Anmerkung macht, auch die Wahrnehmung äußert: „In voriger Woche klopfte Nachts einmal etwas an die Türe ..."[3]), was er mit dem Tode seines Oheims in Berlin in Zusammenhang bringt. Es ist auch bekannt, daß er an gewisse dem menschlichen Leben feindlich gesinnte Mächte geglaubt und diese auch in *seinem* Leben wirksam gedacht hat. Er drückt dies wiederholt aus, so etwa, wenn er an Hippel schreibt: „Es ist in meinem Leben etwas recht Charakteristisches, daß ... ich stets das zu tun gezwungen werde, was meinem eigentlichen tieferen Prinzip widerstrebt. —"[4]) Jedoch die von uns gekennzeichnete Art seines Wesens ändert dies alles nicht und wo vielleicht abweichende Einzelheiten sich zum Widerspruch zu sammeln scheinen, löst sie Hoffmanns Selbstgeständnis auf, Trinkulo, der Hofnarr in Shakespeares „Sturm" — „das war mein Ahnherr".[5]) Wir sprechen Hoffmann nicht die „Empfindung eines Doppelsinnes" ab, können aber ihr Wesen und damit auch ihre Wirkungen weder den Gefühlen des Doppelseins, wie es die antike Mysterienliteratur und die Mysterienreligionen zur Erscheinung bringen, noch der Empfindungstiefe,

[1]) Ebenda S. 532.
[2]) Hoffmanns Tagebuch, 2. Oktober 1803.
[3]) Ebenda, 1. Oktober 1803.
[4]) An Hippel, Berlin, 1. November 1814.
[5]) An Hippel, Königsberg, 25. November 1795.

wie sie den Gnostiker und die religiösen Pneumatiker[1]) erfüllt, vergleichen, denn Hoffmann bleibt sich stets seiner „phantastischen Ueberspanntheit" bewußt und durchdringt, wie gesagt, die Fülle seines Zaubers mit „herzzerschneidender Ironie". Auch in der Zeit nach seinem Berliner Aufenthalte ändert sich dies nicht in den Grundzügen.[2]) Wenn der Dichter sein Weltbewußtsein poetisch verändert und in einer gefälligen Unwirklichkeit auflöst, so ist das, sobald er nur aus seiner künstlerischen Anlage schöpft, ein dichterisches, aber kein irrationales Erlebnis. Die beiden Erlebnisarten sind wesentlich verwandt und können ineinander übergehen, wie es für L. Tieck in seiner Jugendzeit und für H. v. Kleist geschichtlich bezeugt ist. Hoffmann aber steht im allgemeinen über den Einbildungen der Phantasie und wenn er sich ihnen ganz hingeben will, um sie künstlerisch bedeutend zu machen, muß er erst die klaren und verständigen Kräfte seines Geistes durch alkoholische Erregungsmittel verflüchtigen.

Anders und weniger klar erscheinen dem Gesamtblick die Verhältnisse bei Wackenroder, den wir in unseren Ausführungen nicht erwähnen können, ohne gleichzeitig seines Jugendfreundes Ludwig Tieck zu gedenken. Beide verbindet eine über die Grenzen der bloßen Freundschaft hinausreichende Neigung. Was wir bei Winckelmann nur in den Erscheinungen des persönlichen Lebens wirksam sahen, dringt in diesem Falle durch die künstlerische Gestaltung hindurch und vereint beide in gemeinsamer dichterischer Tätigkeit. Nicht äußerlich bloß; trotz gewisser Verschiedenheiten in ihren Ansichten, leitet sie ihre gedankliche Uebereinstimmung weiter und lange über den Tod Wackenroders hinaus, sehen wir Tieck vielfach unter dessen geistigem Einfluß. Das merkwürdigste an dieser Verbindung ist, daß sie eine Erneuerung antiken Lebensgefühls darstellt, gerade zu einer Zeit, die mit der griechischen Ueberlieferung zu brechen bereit ist und gerade durch Persönlichkeiten, die an der Entdeckung des Mittelalters am hervorragendsten beteiligt sind. Denn es liegt darin ein Widerspruch in der Geschichte des sittlichen Idealllebens, daß eine in echt und tief empfundener Weise vollzogene Renaissance der Kunst nicht auch das persönliche Verhältnis zur Frau

[1]) Vgl. dazu: R. Reitzenstein, Die hellenistischen Mysterienreligionen, ihre Grundgedanken und Wirkungen. Leipzig und Berlin 1910, S. 55 f. und S. 207 ff.

[2]) Vgl. dazu: P. Hensel, Das Schauerliche bei E. Th. A. Hoffmann: Frankfurter Zeitung 1907, Nr. 130, I.

mitbestimmt, wie es in dem einen Extrem das Mittelalter ausbildet, sondern daß die Künstler in dem anderen Extrem der hellenischen Lebensform verharren. Die Erklärung dafür finden wir allein in sozialpsychologischer Richtung: das Verhältnis der Geschlechter untereinander ist durch die Ausbreitung der Dekadenz auf die meisten Lebenszweige getrübt. Das könnte, wenn Goethes Meinung nicht irrig wäre, den nie zu ihrer reinen Klarheit durchgedrungenen Verhältnissen in Griechenland entsprechen; doch darauf können wir nicht eingehen. Sicher ist, daß Persönlichkeiten wie Wackenroder, der zeitlebens über seine kranken Nerven klagt [1]) und auch blühend jung an seiner wunden Seele stirbt, in der Entwicklungslinie der Dekadenz stehen und deren unschöne Triebe durch ihr freilich ebenso ungesundes Gegenteil überwinden. Das ist ein tieferer Grund, weshalb in dem an Gefühlen überreichen Leben Wackenroders keine Frau steht, sondern ein zärtlich geliebter Freund. Und dazu kommt noch ein Umstand und hier mag der Vergleich mit der hellenischen Sittenkultur eher gerechtfertigt sein: das männliche Freundschaftsgefühl wird durch den erstarkenden Nationalgeist natürlicherweise erhöht; eine Fülle von Anekdoten ist in diesem Sinne aus den Befreiungskriegen bekannt und von Künstlern zur Dichtung gemacht worden. Was hier von dem an Geist und vor allem dem Gefühl nach mittelmäßigen Durchschnitt des Volkes berichtet ist, finden wir bei Dichtern wie Hölderlin als Steigerung, bei Persönlichkeiten wie Wackenroder als krankhafte Ueberspitzung wieder. Der religiös-völkische Geist reinigt das Bedürfnis nach freundschaftlicher Verbindung, die bewegliche Anlage des Gemüts aber haftet als krankhafter Zug im Charakter der Persönlichkeit. Bei Brentano, z. B., äußert sich dies in einer ihm selbst offenbaren Kraftlosigkeit, in seinem Verlangen, an anderen sich anzulehnen und aufzurichten. Er gesteht einmal [2]) seinem Freunde Arnim: „Als ich noch klein und fromm war und zur Beichte ging, empfand ich immer eine tiefe freudige Bangigkeit, ehe ich in den Beichtstuhl trat. Der Priester sitzt an Gottes Statt, bin ich gelehrt worden, und ich dachte mit bebender Hoffnung: O möge der Herr mir Alles glauben, was ich sage, möge ich beruhigt und gestärkt von ihm gehen! Da die Zeit mir den Glauben genommen hatte, so konnte sie mir doch nie das Bedürfnis dazu nehmen.

[1]) Vgl. dazu z. B.: Wackenroders Werke II, 134: „Die übertriebene Reizbarkeit meiner Nerven, für die ich keinen Namen habe ..."

[2]) Brentano an Arnim, Heidelberg, 3. Oktober 1804.

Meine Liebe, meine Hinneigung zu andern waren die Sakramente, von welchen ich allen himmlischen Trost begehrte, und so mußte freilich meine Hoffnung oft niederbrechen..." Doch hier wird man einwenden: ist etwa Tieck auch ein so reizsamer Charakter, daß er der Neigung seines Freundes begegnet? Ohne eine gewisse Ungewöhnlichkeit im Wesen Tiecks, namentlich des jungen Tieck zu übersehen, weisen wir doch auf seinen höchst bezeichnenden Gedanken, wie er diesen z. B. im „Lovell" [1]) ausspricht: „So wie der Barbar einen sinnlich dargestellten Gott braucht, und sich irgend einen Klotz dazu behaut, so braucht der schwärmende Jüngling ein Wesen, dem er sich mitteilt: er drückt das erste, das ihm begegnet, an seine Brust, unbekümmert, ob ihn jener willkommen heiße, oder nicht". Obwohl wir auf den jugendlich zweifellos übertriebenen Zynismus Tiecks kein besonderes Gewicht legen wollen, sei noch eine andere Stelle desselben Romans [2]) angeführt, an der er fragt: „was ist Liebe? — ein vorübergehendes dunkles Gefühl und ein Wort.—" In dieser Stimmungssphäre entfaltet sich das Künstlertum Wackenroders und erreicht eine ideale Höhe, die wir vielleicht einen Gipfel des Irrationalismus nennen dürfen, wenn wir unserer kritischen Betrachtung ein graduelles Maß zugrunde legen. Eines steht fest: das künstlerische Bewußtsein wandelt sich zur Bedeutung eines transzendental gerichteten, wir können sagen, eines religiösen Glaubens: „oh, so schließ' ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt — und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück..." [3]) Noch deutlicher ist diese Verwandtschaft der musikalischen Empfindung in ihrem poetischen Grunde mit den religiösen Gefühlen ausgedrückt, wenn es in den „Phantasieen über die Kunst für Freunde der Kunst" [4]) heißt: „Es scheinen uns diese Gefühle, die in unserm Herzen aufsteigen, manchmal so herrlich und groß, daß wir sie wie Reliquien in kostbare Monstranzen einschließen, freudig davor niederknien, und im Taumel nicht wissen, ob wir unser eignes menschliches Herz, oder ob wir den Schöpfer, von dem alles Große und Herrliche herabkommt, verehren." Diese Stelle aus Wackenroders Roman, deren Beweisgrund wir nicht erst in einer Reihe weiterer analoger Anführungen fortsetzen wollen,

[1]) Ludwig Tieck, William Lovell (Wien, L. Grund), I, 145.
[2]) Ebenda II, 179.
[3]) Wackenroders Werke I, 164.
[4]) Ebenda I, 167.

zeigt uns gleichzeitig ein gewisses beabsichtigtes Zurücksetzen der eigenen Persönlichkeit vor dem akosmistischen Ideal. Das ist ein wesentlicher Grund, der Wackenroder von Heinse trennt, mit dem ihn sonst einige theoretische Ansichten verbinden. Ein starker Individualismus ist Heinses künstlerisches Kennzeichen: „Jedes Wesen darf von Natur um sich greifen, so viel es Macht hat, es sei unter seinesgleichen, oder andern Dingen. Du zürnst, daß Du gehorchen mußt? gehorche nicht, wenn Du kannst! und Du erhältst ein ander Recht..."[1]) Wir erwähnen dies auch noch aus dem Grunde, weil dieser individualistische Zug bei Tieck wiederkehrt und zwar mit der gleichen eigentümlichen Betonung wie bei Heinse. Wenn Ardinghello sagt: „Hier ist nichts als wir! und alles andere in der Welt steht uns nur da zum Dienst"[2]) und einige Seiten später der Dichter verzweifelt ausruft: „Aber ach! was ist der Mensch? ein Punkt, zerfetzt und zerrissen vom Schicksal auf allen Seiten, und unaufhaltbar fortgetragen in den wilden Fluten der Dinge, wo er weder Anfang noch Ende sieht"[3]) so ist, abgesehen von dem offenbaren Anklang an die antike Idee der μοῖρα hier eine deutliche Uebereinstimmung mit dem jungen Tieck, der in seinem Lovell[4]) schreibt:

„Die Wesen sind, weil wir sie dachten,
In trüber Ferne liegt die Welt,
. . . . . .
Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält!"

Oder weiter unten:

„Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht."

Das Merkwürdige ist nun: Tiecks Individualismus, der an den Anschauungen der irrationalen Denkweise seiner Zeit anknüpfen und zu ihrem magischen Idealismus sich hinaufentwickeln konnte, wird durch die aufklärerischen Tendenzen, die seiner Jugend eingeprägt und aus seinem von Skepsis und Ironie durchsetzten Leben unverlöschbar sind, vielfach in einer verstandesmäßigen Erkenntnistheorie zurückgehalten. Wir dürfen es auf das Verhältnis zu seiner Zeit verallgemeinernd beziehen, wenn er in seinem Novellenkranz von einer in der Rahmengeschichte auftretenden Person sagt: „Er hat sich... in dem Hang zum

[1]) Heinse, Ardinghello (Schüddekopf), S. 155.
[2]) Ebenda S. 20.
[3]) Ebenda S. 88 f.
[4]) Tieck, Lovell I, 194 f.

Wunderbaren, den jeder Mensch in sich spürt, übergessen, und dadurch sind ihm diese Unverdaulichkeiten entstanden".[1]) Noch als vertrauter Genosse Wackenroders schrieb er: „was nennen wir denn Wunder? Die Menschen bezeichnen damit bloß das Ungewöhnliche, nicht das an sich Wunderbare, denn in manchen Stunden könnt' ich mich vor einem Baume, einem Tiere, ja vor mir selbst innerlich entsetzen. — Wer sind die fremden Gestalten, die mich umgeben, und so bekannt mit mir tun? Mein Auge hat sich von meiner Kindheit an sie gewöhnt, und mein Sinn sich vertraulich an ihre Formen geschmiegt; aber wenn ich diese Bekanntschaft aufhebe, und sie mir als neu und zum erstenmale gefunden vorstelle? — o, und wer bin ich selbst? — Wer ist das Wesen, das aus mir herausspricht?..."[2]) Das ist ein in der natürlichen Verfassung des Menschen, besser, in dem Bewußtsein der natürlichen Begrenzung unserer Vernunft enthaltenes Erkenntnisproblem, das dichterisch von der allgemeinen Zeitstimmung hart an die Frage nach dem Wunder als magischem Element herangeführt ist, denn „es liegt etwas Dunkles in jeder Brust, eine Ahndung, die das Herz nach fremden unbekannten Regionen hinzieht..."[3]) Die Aufklärung gehört vielleicht nicht so sehr zu Tiecks Ueberwindungen, wie man leicht anzunehmen geneigt ist[4]) und es wäre in fein gesehenen Sonderuntersuchungen noch zu zeigen, wie in der „Romantischen Ironie" nicht nur Tiecks ein freilich durch die verschiedenen Geschlechtsfolgen stark gewandeltes Erbe der Aufklärung fortgepflanzt ist, das uns sogar in der „Aufbewahrung" der Gefühle, wie sie Wackenroder verkündet, als sichtbares Vermächtnis erscheint, wenn wir in der gewollten Loslösung der Persönlichkeit von ihrem emotionalen Bewußtsein den kritischen Denkakt in seinen Resten zu erkennen vermögen. Auf solchem Boden beruhen noch die religiösen Anschauungen des alten Tieck, zu denen er sich allerdings nicht geradlinig, ohne Abweichungen entwickelt hat. Trotzdem er weiß, daß das, „was wir Vernunft nennen, ein Analogon des göttlichen Geistes, aber... doch immer nur eine Seite",[5]) also mangelhaft und unverläßlich ist, rückt er doch gegen das

[1]) Tieck, Phantasus (Wien, L. Grund), III, 65.
[2]) Lovell II, 36.
[3]) Ebenda II, 417.
[4]) Fritz Ernst, Die romantische Ironie. Abhandlung. Zürich 1915, S. 43.
[5]) Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. Leipzig 1855, II, 255.

Johannes-Evangelium, das die höchste Liebe und Milde atmet, mit grundsätzlichen Zweifeln heran (S. 252), muß er bekennen, daß er vor wahrer Frömmigkeit immer eine tiefe Ehrfurcht gehabt habe, daß jedoch eine gewisse Einfalt, die höchst ehrwürdig ist, zu diesem höchsten, rückhaltslosen Hingeben an Gott gehöre (S. 254), die er sich offenbar nicht zusprechen mag. Von dem fruchtlosen Grübeln, in dem er viele Heilige von ihrer Sendung ergriffen sah, das ihm als notwendiger Akt der Heiligung und Stimmungstiefe aus den neuen Büchern über Indien bekannt werden mochte, kehrt er sich unwillig ab: „Der praktische Trieb des Menschen ist eine sehr weise Einrichtung" (S. 255). Und die Versuchungsgeschichte Christi endlich, verstandesgemäß von ihm geprüft, nennt er „eine tiefe Mythe" (S. 252). Zu welchem Ergebnis seiner religiösen Anschauung und weiterhin seiner irrationalen Denkweise dies führt, kann uns erst deutlich werden, wenn wir zunächst zu Wackenroder zurückkehren. An dessen Kunsttheorie wird uns nun eine Schwierigkeit deutlich, die die ganze Summe unserer bisherigen Ableitungen in Zweifel zu setzen scheint. Denn ohne daß seine Veranlagung durch den individualistischen Trieb gelenkt ist, ohne daß ferner, so können wir vorwegnehmend hinzusetzen, die Auflösung der Daseinsform ins Imaginäre mit Willen vollzogen wird, haben wir es bei Wackenroder unbestritten mit magischen Anschauungen zu tun. Wie ist das zu erklären? In Wackenroders Kunstauffassung sind, wie man bereits festgestellt hat, die musikalischen Erscheinungen über ihren rein künstlerischen Bedeutungsgehalt hinausgehoben. Das ist besonders dort deutlich, wo Wackenroder in diesem Sinne scharf abweicht von anderen, ihm geistig nahen Romantikern. Joseph Berglinger ist tief enttäuscht, als er in der Kunstschule der bischöflichen Residenz erfahren muß, daß der Weg der Gefühle zu den Tönen über mechanische Erfindungen und Einrichtungen geht, „daß alle Melodien (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt), alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten!"[1]) Davon weicht wesentlich die Ansicht des Zahlenmystikers Novalis ab, der im Rhythmus der Musik die Harmonie der Zahlen erkennt und darauf hinweist, daß Mathematiker die rechnerische Schöpfung der musikalischen Erfindung gleichgesetzt haben;[2]) das schließt natürlich nicht aus, daß

[1]) Werke I, 142.
[2]) Novalis Schriften II, 267.

„das Sprachideal“[1]) Hardenbergs enge Beziehungen zu Wackenroders Musiktheorie hat. Doch schon dieser Hinweis läßt vermuten, daß in dem „merkwürdigen, musikalischen Leben“ Wackenroders eine besondere persönliche Note liegt, die wir nicht als bloße Abwandlung oder Steigerung des Allgemein-Romantischen in der Literatur ansehen dürfen. Auch zu E. T. A. Hoffmann führt keine wesentliche Verbindung dieser Art von Wackenroder aus und neben den zahlreichen, unterscheidenden Zügen ihrer Persönlichkeiten macht sich nicht zuletzt der Umstand geltend, daß Hoffmann in der Musik „mehr ein Theater-Donnerwetter“ sieht: „man kann sich mit ihr ohne Gefahr vertrauter machen, darum habe ich sie zu meiner Gefährtin und Trösterin erkieset auf diesem dornigen, steinigen Pfad (des Lebens)!“[2]); denn Hoffmann vermag seine Begabung zu teilen und die verschiedenen Künste mit prüfendem, kühlem Verstande zu messen. Wackenroder aber löst sich, von seinen fesselosen Gefühlen getragen, ganz auf in der Musik: „Ich löse mich los von allen Banden, segle mit flatternden Wimpeln auf dem offenen Meere des Gefühls, und steige gern, wo immer der himmlische Hauch von oben mich heranweht, ans Land. —“[3]) In dieser künstlerischen Hingabe, die uns schon auffallend an die mystische Art der Selbstentäußerung erinnert, liegt der Ausgangspunkt für die Verschiebung und Ueberhöhung der Kunstbegriffe. Diese Form der Musikästhetik ist vor Wackenroder in der deutschen Literatur nur bei Heinse in gleicher Bedeutung vorgebildet: „Die Musik überhaupt geht ganz aus der sichtbaren Welt hinaus, und wirkt mit bloßen verschiednen Arten von Bewegung, die von der Materie nur den Punkt zu ihrem Aufflug nehmen, ... und ich glaube schier nach dem Pythagoras, daß das eigentliche Element, worin die Geister existieren, reiner Klang und Ton ist“.[4]) Die gleichen Gedanken vertritt auch Wackenroder, aber: je enger ihn dieser Gedankenkreis umwächst, desto mehr verliert er für ihn seine bloß künstlerische Berechtigung, seine ästhetische Bedeutung; was ursprünglich für ihn das

[1]) Vgl. dazu: A. Ehrenfeld, Studien zur Theorie des Reimes I. Dissertation. Zürich 1897, S. 42 f.

[2]) Hoffmann an Hippel, Plock, 10. Dezember 1803.

[3]) Werke I, 171. Ueber einen gemeinsamen Standpunkt der musikalischen Theorien Wackenroders und E. T. A. Hoffmanns handelt Gregor in den Sammelbänden der internationalen Musikgesellschaft X, 505 ff.

[4]) Heinse, Ardinghello S. 180.

Merkzeichen künstlerischer Grade und Werte ist, erhält allmählich den vollen Sinn seines Wirklichkeitsinhalts. Wenn Heinse sagt: „Schönheit erinnert die Seele an ihre Gottheit, an ihre Schöpfungskraft“[1]) so ist es fast wörtlich gleich dem Briefe Wackenroders an Tieck, in dem es heißt: „Nur Schaffen bringt uns der Gottheit näher; und der Künstler, der Dichter, ist Schöpfer.“[2]) Aber, was Heinse zeitlebens als künstlerischen Grundsatz festhält, erweitert Wackenroder zum Lebensziel und durchbricht von da aus die Grenzen zwischen Natürlichem und Uebernatürlichem. Wackenroder schreitet somit von einem magisch beleuchteten Kunstprinzip, das die elementaren Wunderkräfte der Kunst bewußt überträgt auf die Persönlichkeit des Künstlers, zur magischen Daseinsform, in der seine Wunderfähigkeit entfaltet ist. Wir haben damit den in der Geschichte höchst seltenen Fall vor uns, daß durch das künstlerische Bewußtsein Eigenschaften des Charakters ausgelöst werden, die ursprünglich nicht als vorgebildet erscheinen oder in einen besonderen, eigentümlichen Kunstsinn abgelenkt sind. Wir können hier freilich nicht sagen, wie sich die Entwicklung vollendet hätte, da ein vorzeitiger Tod sie abbricht. Wir können auch kaum fragen, wie die künstlerische und persönliche Verfassung sich nebeneinander gleichzeitig ausbauen und wie sie aufeinander rückgewirkt haben, da die Dokumente zu spärlich sind. Die künstlerischen Erzeugnisse selbst zeigen uns beide meist schon in ihrer gegenseitigen Verflechtung und nur ein Gedicht aus der erfundenen Biographie Berglingers gibt uns gewisse Aufschlüsse. In der zweiten Strophe seines Gebetes an die hl. Cäcilia, die Beschützerin der Tonkunst, erfleht er in einer visionären Verzückung eine unio mystica mit der Musik:

„Deine wunderbaren Töne,
Denen ich verzaubert fröne,
Haben mein Gemüt verrückt,
Löse doch die Angst der Sinnen —
Laß mich in Gesang zerrinnen,
Der mein Herz so sehr entzückt.“[3])

In der letzten Strophe klingt das Gebet in die Bitte aus, die Heilige möge ihn mit der Kraft der Töne erfüllen und ihn so zum Meister der

[1]) Ebenda S. 188.
[2]) Werke II, 139.
[3]) Ebenda S. 137.

Menschenseelen machen; sein Geist möge mit der Wunderkraft der Phantasie begabt die Welt durchdringen und beherrschen:

„Oeffne mir der Menschen Geister,
Daß ich ihrer Seelen Meister
Durch die Kraft der Töne sei;
Daß mein Geist die Welt durchklinge
Sympathetisch sie durchdringe,
Sie berausch' in Phantasei! —" (S. 138.)

Und in einer seltsamen Form erkennen wir nun auch einen gewissen Individualismus im jungen Wackenroder, der hier auch nicht unvermittelt hat hervorbrechen können. Schon als Knabe, gesteht Berglinger, während seines Aufenthaltes in den Konzertsälen sehnlichst gewünscht zu haben, „daß sich doch einst um meiner Werke willen diese Zuhörer versammeln, ihr Gefühl mir hingeben möchten" (S. 142). Wieso es möglich wurde, daß für Wackenroder Kunst- und Lebensprinzip ineinander fließen konnten, daß seine transzendenten Ideale, freilich ohne den Jüngling im Religiösen zu bestimmen, mit den Begriffen von Schönheit und Musik jene Wandlung eingingen, ist aus den allgemeinen Bedingungen der Zeit zu erklären. Es ist die Zeit, in der Tieck schreiben konnte: „unsre Gedanken an Gott... sind das schönste Kunstwerk, das wir hervorbringen können, und sie sind unvergänglich".[1]) Und in fester Ueberzeugung, diesen Gedanken erweiternd, konnte Tieck fragen: „Haben wir in diesem irdischen Leben etwas anders zu suchen, als die Ewigkeit?" (S. 143). Trotzdem aber Tieck darin und in manchem anderen noch mit Wackenroder übereinstimmt, wird er doch eine andere Entwicklung durchmachen als dieser, auch wenn wir des Vergleiches wegen unseren Blick etwa nur auf die Jugendzeit beschränken wollten. „... Mag die ganze Welt klug und überklug werden, ich will immer ein Kind bleiben..." hatte Tieck schon im Sternbald gesagt (S. 123). Und im Lovell hatte er die schauervolle Schilderung entworfen von dem furchtbaren Schicksal der menschlichen Seele, die scheu zurückzittert „vor der schwarzen Tafel..., auf der die ewigen Wahrheiten... geschrieben stehen".[2]) Dieser Zug der Selbstbeschränkung geht durch das ganze Leben Tiecks und bestimmt neben seiner skeptischen Anlage auch sein Verhältnis zu den transzendenten Idealen. Glaubt er

[1]) Tieck, Sternbald, herausgegeben von Minor (Kürschner), S. 159.
[2]) Tieck, Lovell I, 165 f.

einerseits „man sollte gar nichts auf der Welt ernsthaft nehmen“,[1]) so leuchtet anderseits ein einziges tiefgründiges und bestimmendes Wort über seinem ganzen Leben und seinen Kunstanschauungen: „Resignation“;[2]) Schleiermacher hätte gesagt: „Wehmut“. Noch im Alter schrieb Tieck: „Immer wieder komme ich auf das Eine zurück, auf die Resignation, als das Höchste, was der Mensch erreichen kann. Sie ist das Hingeben an den unerforschlichen Willen eines höchsten, unsichtbaren Wesens... Voll Dank erkennt die Resignation an, was uns im Leben gutes widerfahren ist, und auch die Zukunft überläßt sie Gott, welche Gestalt diese auch annehmen möge, auch die Zukunft nach dem Tode, denn in seiner Hand stehen wir . . .“[3]) Und er fügt ein Bekenntnis hinzu, das kennzeichnend die Linie seines ganzen Lebens beschreibt und unsere Probleme klar zusammenfaßt: „Die menschliche Natur ist so unendlich beschränkt, daß der Gläubigste Zeiten haben kann, wo er dem Zweifel verfällt. Auch der schöpferischste Dichter vermag nicht immer zu schaffen; verläßt uns doch selbst das Gedächtnis.[4]) Aber der wahrhaft tiefe und religiöse Zweifel führt wieder zum Glauben zurück, während der oberflächliche davon ableitet. Die letzte, höchste Skepsis führt zur Resignation, und diese ist Glaube.“

Wenn wir nun zum Abschluß unserer literarkritischen Analyse Zacharias Werner und Heinrich von Kleist folgen lassen, so geschieht das nicht aus dem Grunde ihrer idealen Gegenüberstellung, die sich in gewissen Zügen wohl ausdrücken wird, sondern von einem formengeschichtlichen Gesichtspunkt aus, der sie beide als Dramatiker aus der Gesamtreihe ihrer Generation hervorhebt, so fern sie auch ihrem historischen Entwicklungswerte nach voneinander rücken. Die Frage, ob ein formaler Bestand für uns ein Einteilungsgrund sein kann, ist durch die Erkenntnis erledigt, daß der Gehalt zur Form im Verhältnis einer nur begrifflich lösbaren, aber wirklich untrennbaren Einheit steht. Wesentlicher ist das Bedenken, wie wir die Stellung unserer beiden Künstler im allgemeinen aufzufassen haben. Ueber Zacharias Werner besteht wohl kein Zweifel; er gehört unserem historisch-kritischen Standpunkt nach

[1]) Ebenda II, 199.

[2]) Vgl. dazu: Jakob Minor, Tieck und Wackenroder (Kürschner), S. XXIII.

[3]) Köpke, Tieck II, 256.

[4]) Das hier von Tieck angeführte Gleichnis des ästhetischen und religiösen Denkaktes ist für die Frühromantiker höchst charakteristisch.

ebensogut zum Kreise der deutschen Romantiker, wie er selbst bereits sich ihnen nahe gefühlt hat. Schon verhältnismäßig früh hatte er sich mit einem organisatorischen Plane, in ähnlichem Sinne, wie vier bis fünf Jahre vorher Novalis, getragen und die Absicht verfolgt, sich den gleichgesinnten Künstlern seiner Zeit zu verbinden. Hatte Hardenberg „die Errichtung eines litterärischen, republikanischen Ordens, der durchaus merkantilisch politisch ist — einer echten Kosmopoliten-Loge“[1]) geplant, um die wirtschaftliche und künstlerische Unabhängigkeit sich und seinen Freunden zu sichern, so erneuert Werner unabhängig von seinem Vorgänger diesen Gedanken im Gründungsplane einer von künstlerischer Gemeinschaft getragenen „echt religiösen Sekte“, da „alle Kunst nur Propyläen zu diesem Endzweck“ darstellt. Denn es tut ihm in der Seele weh, „wenn ich die herrlichen Kräfte der neuen Menschen, der Schlegels, des Tiecks, des Schleiermachers pp. verschwendet ... sehe, ... doch keine ernste Tendenz, keine verbundene Harmonie zu dem großen Ziele ..., einer geselligen Verbindung edler Freunde zum höchsten Zwecke erblicke“.[2]) Werner scheint in diesem Plane, den er ganz ernsthaft auffaßt und dessen Durchführbarkeit er wiederholt beteuert, zunächst die persönliche Bekanntschaft mit den Romantikern zu suchen, um mit ihren Kunstanschauungen, die er als solche billigt und in gleichem Sinne betätigt, sein ideales Ziel zu teilen. Dieses ihm eigentümliche Ideal ist natürlich ein außerkünstlerischer Zweck für ihn, der seiner Produktion zwar die wirksame Richtungskraft geben soll und gibt, aber in den dichterischen Erzeugnissen nur ihre allgemeine Kulturbedeutung vermittelt. Denn es liegt eine im höchsten Geiste kulturelle Aufgabe jener Kunst ob, „welche (er) etwa die zur Besinnung gekommene Religion definieren möchte“. Freilich, sein Vertrauen auf das künstlerische Vermögen seiner Zeit gerät ins Wanken, als er sieht, daß Berlin „so flach und löchricht (ist), daß Alles wie durch ein Sieb fällt und bedeutende Wirkung nicht möglich ist, es ist von der Kunst und Natur zum Erbarmen stiefmütterlich dotiert, es wimmelt von Virtuosen der Flachheit und hat auch keinen Schatten religiösen Sinnes“.[3]) So sieht sich Werner bald wieder allein auf dem Wege zu derjenigen Poesie, für die „alle Menschen und ihre Handlungen, nur Allegorieen des Göttlichen

[1]) Novalis an Fr. Schlegel, Berlin, Wende 1798/99; im Original ohne Datum.
[2]) Werner an J. E. Hitzig, Königsberg, 17. Oktober 1803.
[3]) Werner an Joh. George Scheffner, Warschau, 12. Mai 1805.

oder Ungöttlichen“[1]) sind. — Verwickelter liegen die Verhältnisse für Heinrich von Kleist und verlangen von uns, daß wir tiefer schürfen. Sobald wir uns nur an den vollendeten Ausdruck der dichterischen Erzeugnisse halten, kommen wir zu verschiedenfachen Widersprüchen, die uns die Frage nie eindeutig bestimmen lassen, welche Stellung Kleist zur deutschen Literatur an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts einnimmt. Wovor zuletzt noch Dilthey gewarnt hat, sehen wir auch in diesem Falle bestätigt: eine Dichtung auf ihren Gehalt zurückzuführen und diesen in seiner besonderen Bestimmtheit kritisch zu erkennen, scheint für eine wirklich strenge Objektivität geradezu unmöglich. Und solange dieser an die äußere Darstellung und ihren inhaltlichen Ausdruck gebundene Blick nicht hinter die Oberfläche seiner Gegenstände dringen kann, werden sich auch unsere literarkritischen Fehlschlüsse wiederholen müssen. Die gleichen Schwierigkeiten z. B., die für Kleist nun so gut wie überwunden zu sein scheinen, verwirren uns noch das Bild Grillparzers. Nur im Vorübergehen sei hier vermerkt, daß Strichs ausführliche Abhandlung über „Grillparzers Aesthetik“[2]) auf demselben Wege zu ihren unvollständigen Ergebnissen führt, wie Kaykas Versuch „Kleist und die Romantik“,[3]) der in seiner irrigen Folgerung, Kleist sei kein Romantiker gewesen, heute wohl im allgemeinen widerlegt ist. Freilich, werden wir eine derartige Ablehnung nicht damit rechtfertigen dürfen, daß wir etwa den romantischen Theaterschmuck im „Käthchen von Heilbronn“ oder etwa den romantischen Zug des Somnambulismus im „Prinzen von Homburg“ zum Beweise heranführen und auch die völkischen Dichtungen Kleists und seine Lyrik dürfen wir nicht in dieser Bedeutung bestimmen, wenn sie auch gewiß mit andern romantischen Erzeugnissen viel gemein haben; wenn wir uns aber auf Vergleiche beschränken und Kleist mit Novalis zusammenstellen oder seine Vorliebe für die Nachtseiten der Natur hervorheben, so erbringen wir nur den müßigen Beweis, daß Heinrich von Kleist am Ende des 18. Jahrhunderts gelebt hat. In ganz ähnlicher Weise werden wir auch bei Grillparzer, für den die Probleme in ihrer landschaftlichen Begründung noch feiner gedachte Erwägungen fordern, nie entscheiden können, welche Stellung er zwischen Klassik und

[1]) Werner an Ernst Friedrich Peguilhen, Warschau, 4. September 1805.

[2]) Fritz Strich, Franz Grillparzers Aesthetik: Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte XXIX.

[3]) Ernst Kayka, Kleist und die Romantik. Ein Versuch: Ebenda XXXI.

Romantik einnimmt, wenn wir neben den klassischen Stoff der „Sappho“ und des „Goldenen Vließes“ mit all den künstlerischen Eigentümlichkeiten ihrer Komposition den romantischen Vorwurf der „Ahnfrau“ oder der „Libussa“ halten, dem die Einflüsse der Schicksalstragödie, wie sie Zacharias Werner vertritt, oder des historischen Dramas, wie es Clemens Brentano schuf, nicht abzusprechen sind. Und wenn wir gar die Tagebuchaufzeichnungen des Dichters, in denen er wiederholt seine Abneigung gegen die zeitgenössische Literatur in Deutschland äußert mit seinen Gedankengängen vergleichen, die sich vielfach ganz deutlich mit Friedrich Schlegel, Fichte, Schelling, vielleicht auch mit Adam Müller und gewiß noch anderen Romantikern berühren, so verdichtet sich nur das Zwielicht über seiner historischen Erscheinung und es nützt dann wenig, zu sagen, Grillparzer habe die Spanier als Poet zu den Deutschen gebracht, wie A. W. Schlegel als Uebersetzer die Spanier und Shakespeare. Und wenn endlich das bunte zauberische Spiel im „Traum ein Leben“ vielleicht zu gleicher Zeit in Jena oder in Berlin hätte entstehen können, der österreichische Boden hat die gleiche Anlage der Phantasie hervorgebracht und zweifellos auch in den Geist seines größten Dichters gesenkt; wie entscheiden wir da in der Wirrnis der Gleichungen und Gegensätze, wo die Kräfte ruhen? Die Aufgabe, deren dringende Notwendigkeit für Grillparzer damit angedeutet sei, ist für Kleist bereits auf sicheren Voraussetzungen durchführbar. Das Entscheidende für Kleist ist sein Formgenie, d. h. er sucht zwar kein *neues* Verhältnis zwischen dem dichterischen Stoff und seiner Form zu schaffen, aber indem er an eine Ueberlieferung anknüpft, die eben überwunden zu sein scheint, strebt er nach einer vertieften Deutung des künstlerischen Stoffes durch seine eigentümliche Form. Er ist dadurch anfangs in Gefahr, sich in einer Unterschätzung der dichterischen Bedeutungen zu verlieren und scheint dies damals und später, wie wir sehen werden ganz natürlicherweise, auch selbst erkannt zu haben. „Der Stoff (des Guiscard) ist“, schreibt er an H. J. v. Collin,[1]) „mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer (als der seiner Tragödie „Penthesilea“); doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache“. Diese Veränderung der ästhetischen Formbegriffe trennt ihn selbstverständlich von der älteren Generation der Klassiker, die ihre Grundsätze auf den strengen Maßeinheiten der

[1]) Kleist an H. Joseph v. Collin, Dresden, 14. Februar 1808.

griechischen Kunst entwickeln. Sein Gegensatz zu Goethe stellt diese Beziehungen geschichtlich dar. Aber auch die Romantiker seiner Zeit haben eine andere Auffassung vom Wert der Form. Wenn A. Tumarkin sagt: „Die Spannung des Lebens muß bei den Romantikern zu groß sein, und so wenden sie sich von aller Form ab“,[1]) so ist das eine Verallgemeinerung, die nicht richtig ist, wenn sie genau sein soll. Wir möchten, um die Betrachtung nicht abzweigend zu erweitern, nur auf die Brüder Schlegel hinweisen, die zweifellos Formkünstler waren und die neben anderen auch Goethe gemeint hat, als er über die „Epoche der forcierten Talente“ schrieb: „Außer (Voß, an dessen verbesserter Rhythmik die neue Epoche einen großen Vorteil vor sich fand) ahmte man italienische und spanische Silbenmaße mit größerer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit nach, indem man die Oktaven-, Terzinen- und Sonettform auch im Deutschen ausbildete“.[2]) Und Tieck und der junge Brentano überspitzten diese Anfänge bis zur spielerischen Reimkunst. Schelling aber sagte in seiner Münchner Festrede: „Nachdem einmal aus der Form alles Positive und Wesentliche hinweggedacht war, so mußte sie als beschränkend und gleichsam feindselig gegen das Wesen erscheinen, und dieselbe Theorie, welche das falsch und unkräftig Idealische hervorgerufen hatte, notwendig zugleich auf das Formlose in der Kunst hinwirken“. Diesem falschen System hält Schelling entgegen: „Die Bestimmtheit der Form ist in der Natur nie eine Verneinung, sondern stets eine Bejahung“.[3]) Das gelte auch für die Kunst, die in der Form das Maß ihrer sinnigen Kraft besitze. Diese Rede hielt Schelling in demselben Jahre, das einen Wendepunkt in der dichterischen Entwicklung Kleists bedeutet. Dieser hatte sich weder für die Form als das leitende Maß der Gestaltung im Sinne der Klassiker entscheiden können, noch sah er in ihr eine schmückende Aeußerlichkeit, wie die romantischen Dichter, die sie heute benutzten, um sie morgen abzulehnen, noch verstand er endlich unter der Form den notwendigen Gegensatz im Dualismus der tätigen Kräfte, wie ihn die romantische Philosophie feststellte. Unklar und nur tastend drängt Kleist zu einer Art von künstlerischem Empirismus hin, der aus dem Stoff ganz eigene Gesetze der Form ableitet und für diese zu jedem Zugeständnis, das den Inhalt betrifft, sich bereit

[1]) Anna Tumarkin, Die romantische Weltanschauung. Bern 1920, S. 22.
[2]) Goethes Werke, Hempel XXIX, S. 264.
[3]) Schellings Werke I, 7, 303.

findet. Und weil sich ihm Kunst und Leben in ihren Vorstellungen gegenseitig verwirren, verursacht der Zusammenbruch seiner künstlerischen Experimente stets tiefes persönliches Leid. Für seinen „Robert Guiscard", der ihm in allen seinen Zügen deutlich ist, fehlt ihm die Form und seine verzweifelten Anstrengungen kosten ihm beinahe das Leben. Sein nicht erreichtes Form-Ideal hätte Shakespeare und Aeschylos vereinigen sollen, war vielleicht auch auf einen musikalischen Rhythmus gegründet, denn von seiner frühesten Jugend an hat er alles Allgemeine, was er über die Dichtkunst gedacht hat, auf Töne bezogen. „Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind".[1]) In solchen Plänen hat man eine Entwicklungslinie zu Richard Wagner aufgedeckt. Eins ist jedenfalls sicher: die Sonderstellung, die Kleist einnimmt, ist begründet in seinem nach einem hohen Ideal der Form gerichteten Streben; noch wenige Monate vor seinem Tode hat er es gestanden: „Wirklich, in einem so besondern Falle ist noch vielleicht kein Dichter gewesen. So geschäftig dem weißen Papier gegenüber meine Einbildung ist, und so bestimmt in Umriß und Farbe die Gestalten sind, die sie alsdann hervorbringt, so schwer, ja ordentlich schmerzhaft ist es mir, mir das, was wirklich ist, vorzustellen. Es ist, als ob diese, in allen Bedingungen angeordnete Bestimmtheit, meiner Phantasie, im Augenblick der Tätigkeit selbst, Fesseln anlegte. Ich kann, von zu vielen Formen verwirrt, zu keiner Klarheit der innerlichen Anschauung kommen..."[2]) Dieses Streben Kleists nach einer idealen Form hat auf dem Höhepunkt seines dichterischen Schaffens, während der Niederschrift seiner „Penthesilea", seine reife Erfüllung gefunden. Adam Müller macht im Jahre 1807 seinen Freund Kleist, der an seinen Versuchen gescheitert ist, eine neue Form des Schönen für die Dichtung zu finden, mit der Aesthetik Edmund Burkes bekannt. Müller, ein Anhänger dieses englischen Philosophen auch in politischer und nationalökonomischer Hinsicht, weiß den empfänglichen und unbefriedigten Geist Kleists in Burkes Poetik einzuführen und zeitlich weit über die „Penthesilea" hinaus trägt Kleists Dichtung das Gepräge ihres idealen Theorems. Ueber diese wichtigen Beziehungen Kleists zu Edmund Burke und über die Einzelheiten ihrer Vermittlung durch Adam Müller haben wir an anderer Stelle ausführlich

[1]) An unbekannte Adresse, Berlin, August 1811 (Werke E. Schmidt V, 429).
[2]) An unbekannte Adresse, Berlin, August 1811 (V, 427 f.).

gehandelt.[1]) Hier dienen sie uns zu der Erkenntnis jener Denkform, die wir den übrigen Vertretern des ostelbischen Literaturgebietes vom Ende des 18. Jahrhunderts zuerkennen mußten: der Weg durch die systematischen Erwägungen hindurch zu dem angestrebten ästhetischen Formideal ist hier zur Lebensgeschichte geworden. Für Kleists Künstlertum ist seine schöpferische Erfüllung von Burkes Aesthetik die historische Bestätigung für seine romantische Denkform. Nach längerer Trennung von Müller, die er in den letzten Lebensjahren in Berlin schmerzlich empfindet, erwacht sein unbefriedigtes Streben nach der idealen Form von neuem, aber Burkes Einfluß verblaßt nicht und als er einen Festtag seines Freundes begehen will, schreibt er jene Erzählung von der „Gewalt der Musik", deren poetische Keime in Burkes „Sublime and Beautiful" ruhen. Von diesen Voraussetzungen aus können wir auch unsere Frage nach den wesentlichen Grundzügen der romantischen Denkform bei Kleist erheben. Sein Irrationalismus entwickelt sich, von einem unglücklichen Schicksal bewegt, an seinem Lebensende zu einer dunklen Religiosität, die in seiner Todeslitanei[2]) einen Ausdruck gewinnt, den man schlechthin Mystik zu nennen pflegt. Den Blick auf das Aeußere gerichtet kann man diese Mystik aus gewissen Erscheinungen seines Lebens und seiner Kunst ableiten und erklären. Psychologisch darf man vielleicht sogar vermuten, daß eine wirkliche Auflösung der Daseinsform ins Imaginäre durch seinen Selbstmord verhindert wurde. Geschichtlich aber können wir davon nicht berichten. Ja, wir müssen sogar feststellen, daß Kleist in der Zeit seiner Reife in gar keinem irrationalen Verhältnis zum transzendenten Ideal steht, so tief der Irrationalismus ihn künstlerisch und persönlich bestimmt. Er, der „unaussprechliche Mensch",[3]) der oftmals die Augen zumachen muß, um sich einbilden zu können, was er will,[4]) um sich von dem Unschönen zu befreien, das seine Vernunft nicht überwinden kann, erscheint durchaus als Rationalist, so oft er einen religiösen Denkakt vollzieht. Seit seiner frühesten Jugend erfüllt ihn der Glaube an einen die Welt beherrschenden Gegensatz zwischen dem „denkenden Menschen" und dem ihm

[1]) Vgl. dazu meinen Aufsatz: Ein neuer Weg zu Heinrich von Kleist: Euphorion XXIII, 639—694.

[2]) Vgl. dazu: August Sauer, Kleists Todeslitanei: Prager Studien VII, 1907.

[3]) An Ulrike, Leipzig, 14. März 1803.

[4]) An Wilhelmine von Zenge, Würzburg, 20. September 1800.

übergeordneten Schicksalswillen. Er macht in dieser Anschauung eine sichtbare Entwicklung durch, die ihn aus einem freudigen Indeterminismus durch die schmerzlichen Erfahrungen seines Lebens hindurch zu der trüben Wehmut führt, in der er die hoffnungslose Beschränkung alles Menschlichen fühlt. So schreibt noch im Mai 1799 der junge Kleist an seine Schwester: Die „sklavische Hingebung in die Launen des Tyrannen Schicksal, ist nun freilich eines freien, denkenden Menschen höchst unwürdig. Ein freier denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt;... Er fühlt, daß man sich über das Schicksal erheben könne, ja, daß es im richtigen Sinne selbst möglich sei, das Schicksal zu leiten... Denn schon die Bibel sagt, willst Du das Himmelreich erwerben, so lege selbst Hand an". Aber es gehen keine zwei Jahre dahin und die Selbstgewißheit ist geschwunden: „Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort".[1]) Und immer drückender wird ihm dieses Bewußtsein: „O wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet!"[2]) Diese Ansichten ändern sich in dem folgenden Jahrzehnt seines Lebens nicht mehr, wenigstens nicht in der Art daß sie in ihrem Gegenteil sich wieder aufheben würden. Ihre nächste Folge für Kleist ist eine Schwächung des Selbstgefühls, die durch seine natürliche Anlage gefördert wird und einen wichtigen Grund dafür enthält, daß sein künstlerischer Sinn nicht nur dem günstigen Einspruch Adam Müllers, sondern auch dem Tiecks und dem Zeitgeschmack im allgemeinen offen steht; die reine Individualität des Dichters allerdings löschen diese Umstände nicht aus. Seine persönliche Lebensführung aber wird dadurch in ihrer haltlosen Unruhe gesteigert, in dem wankelmütigen Wesen, das „seine seltsamgespannte Seele ewig-unruhig bewegt".[3]) Aeußere Vorgänge kommen diesen Verhältnissen fördernd entgegen: die Veränderung seines Berufs entzieht den Zweiundzwanzigjährigen dem gesellschaftlichen Verkehr, eine mißtrauische Unsicherheit erschüttert seine Haltung und, was immer auch die Zukunft daran ändert und bessert, seine Erfahrung bleibt ihm: „Was ich mit diesem Interesse (für wissenschaftliche Bildung) im Busen, mit diesem heiligen, mir selbst von der Religion, von meiner Religion gegebnen Interesse im engen

[1]) An Wilhelmine von Zenge, Berlin, 9. April 1801.
[2]) An Wilhelmine von Zenge, Paris, 21. Juli 1801.
[3]) An Wilhelmine von Zenge, Berlin, 14. April 1801.

Busen, für eine Rolle unter den Menschen spiele, denen ich von dem, was meine ganze Seele erfüllt, nichts merken lassen darf, — das weißt Du zwar nach dem äußern Anschein, aber schwerlich weißt Du, was oft dabei im Innern mit mir vorgeht. Es ergreift mich zuweilen plötzlich eine Aengstlichkeit, eine Beklommenheit..."[1]) Hier drückt sich ein Wesenszug von Kleist aus, dem wir durch sein Leben folgen können und der in die letzten katastrophalen Ereignisse bestimmend einfließt. Er ist zweifellos ein wichtiges Beweismittel für die Annahme einer mystischen Selbstvertiefung, in der Kleist zum Schluß aufzugehen scheint. Denn die Mystik verschließt sich stets vor der Welt und was das Mittelalter in der Askese erreicht, ersetzt die moderne Mystik dadurch, daß sie der Welt ausweicht. Auch Kleist weicht immer und überall der Welt aus, bis er sich ihr mit einem letzten Entschluß ganz entzieht; denn, so schreibt er noch wenige Tage vor seinem Tode, dadurch, „daß ich mit Schönheit und Sitte, seit meiner frühsten Jugend an, in meinen Gedanken und Schreibereien, unaufhörlichen Umgang gepflogen, bin ich so empfindlich geworden, daß mich die kleinsten Angriffe, denen das Gefühl jedes Menschen nach dem Lauf der Dinge hinieden ausgesetzt ist, doppelt und dreifach schmerzen".[2]) Daß diese Entwicklung, die vom wissenschaftlichen Drang geweckt, von sehr starken ästhetischen Neigungen in ihrer idealen Kraft erhalten wird, doch nicht folgerichtig abläuft, hat seinen Hauptgrund in seiner (oben erwähnten) deterministischen Verfassung, die nach anderer Seite hin, sein Weltbewußtsein festigt und verbreitet. Eine gefühlswahre Liebe zur Natur bildet dessen Grundlage, „obwohl in (seiner) früheren Jugend die Kultur des Sinnes für die Natur und ihre Erscheinungen durchaus vernachlässigt geblieben ist."[3]) Kennzeichnend für sein Verhältnis zur Natur ist einer seiner späteren Briefe[4]) an seine Braut, der unter sechzehn stilistischen Uebungsfragen dreizehn enthält, die der Naturbeobachtung entnommen sind. Seine Naturschilderungen sind vielfach in einer religiösen Symbolik vertieft, so wenn er schreibt: „hinten starb die Sonne, aber hochrot glühend vor Entzücken, wie ein Held, und das blasse Zodiakallicht umschimmerte sie, wie eine

[1]) An Ulrike, Frankfurt a. O., 12. November 1799.
[2]) An Marie von Kleist, Berlin, 10. November 1811.
[3]) An Martini, Potsdam, 19. März 1799.
[4]) An Wilhelmine von Zenge, Berlin, 29. November 1800; vgl. auch 11. und 12. Jänner 1801.

Glorie das Haupt eines Heiligen —“.[1]) Oder in einer dichterischen Steigerung: „Große, stille, feierliche Natur, Du, die Kathedrale der Gottheit, deren Gewölbe der Himmel, deren Säulen die Alpen, deren Kronleuchter die Sterne, deren Chorknaben die Jahreszeiten sind, welche Düfte schwingen in den Rauchfässern der Blumen gegen die Altäre der Felder, an welchen Gott Messe lieset und Freuden austeilt zum Abendmahl unter der Kirchenmusik, welche die Ströme und die Gewitter rauschen, indessen die Seelen entzückt ihre Genüsse an dem Rosenkranze der Erinnerung zählen —“.[2]) Dieser auf das Natürliche gerichtete Sinn hält sein Bestreben aufrecht, nirgends über das Erfahrbare hinauszudrängen und nicht zu versuchen, in die natürlichen Bestimmungen einzugreifen, und keine eigenmächtige Aenderung des von der Vorsehung bestimmten Planes zu wünschen. „Wie können wir uns getrauen in den Plan einzugreifen, den die Natur für die Ewigkeit entworfen hat, da wir nur ein so unendlich kleines Stück von ihm, unser Erdenleben, übersehen? Also wage dich“, so warnt Kleist seine Braut,[3]) „mit Deinem Verstande nie über die Grenzen Deines Lebens hinaus. Sei ruhig über die Zukunft. Was Du für dieses Erdenleben tun sollst, das kannst Du begreifen, was Du für die Ewigkeit tun sollst, nicht; ... Kümmre Dich nicht um Deine Bestimmung nach dem Tode, weil Du darüber leicht Deine Bestimmung auf dieser Erde vernachlässigen könntest.“ Hier sehen wir ganz deutlich, wie die auf das Transzendente gerichteten Ideen Kleists in eine rationale Auslegung abbiegen; das ist für seinen Illusionismus im höchsten Maße merkwürdig, auch wenn wir die in einer aufgeklärten Erziehung und Bildung erworbenen Erfahrungen mit einbeziehen. In diesen hätte er nicht einmal das Mittel seiner tragischen Kunst finden können, die in seinem Determinismus fruchtbar aufgegangen ist. Kleists künstlerischer Determinismus vollzieht jene Erneuerung der antiken Tragödie, die der Klassizismus nicht erfüllen konnte; denn die griechische Tragödie vor Euripides ist, nach E. Rohde, „der Kampf des Individuums mit dem allumfassenden Weltwillen.“ [4]) Zu diesem dichterischen Wert entwickeln sich Aeußerungen Kleists wie

[1]) An Wilhelmine von Zenge, Würzburg, 10. und 11. Oktober 1800.

[2]) An Luise von Zenge, Paris, 16. August 1801.

[3]) An Wilhelmine von Zenge, Würzburg, 13.—18. September 1800.

[4]) O. Crusius, Erwin Rohde. Ein biographischer Versuch. Leipzig 1902: Cogitata, 22. Juni 1870.

diese: Was der Himmel mit uns will, ahnen wir noch im Tode nicht. Nicht den Zweck des Daseins kennen wir und nicht unsere Bestimmung. Und er wiederholt seine Ueberzeugung: „O wie unbegreiflich ist der Wille, der über die Menschengattung waltet!“[1]) Man wird gegen uns den Einwand erheben, daß wir unsere Beweise nur aus den ersten Jahren nach 1800 heranziehen und die Folgezeit nicht berücksichtigen. Dieser Einspruch kann um so eher erfolgen, als wir selbst oben sagten, daß der empfängliche Kleist durch Adam Müller und weniger deutlich auch von anderen ähnlich Gesinnten wandelkräftige Einflüsse erfuhr. Diese Möglichkeit müssen wir freilich einräumen, ohne sie an entsprechenden Selbstäußerungen des Dichters prüfen zu können, denn von der Zeit an, da sein Briefwechsel mit Wilhelmine von Zenge abbricht und seine Schreiben an Ulrike auf nächstliegende Fragen und praktische Sorgen oder Pläne beschränkt werden, schwinden für uns auch die letzten sicheren Merkzeichen, an denen wir Kleists Entwicklung verfolgen könnten. Flüchtige, zufällige Bemerkungen, die an vorübergehenden Ereignissen oder Erfahrungen gebildet sind, dürfen wir, wenn wir streng verläßliche Einsicht anstreben, nicht heranziehen. So bleibt uns nur noch ein Schluß übrig, der unsere Ableitungen begründen soll. Finden sich in den journalistischen Arbeiten Kleists aus seinen letzten Lebensjahren Darstellungen, die mit seinen jugendlichen Aeußerungen sich in ihrem Gehalt verbinden und ihn uns wieder in seiner echten Verfassung zeigen, wie wir ihn aus seinem intimen Briefwechsel kennen gelernt haben? Die erste Seite in der Eröffnungsnummer der „Berliner Abendblätter“ nimmt das „Gebet des Zoroaster“ ein. Daß wir es hier mit einer durch die strenge Zensur abgenötigten Verhüllung eines nationalen Aufrufs zu tun haben, dessen mythischer Ausdruck nur ein stilistisches Mittel darstellt, beweist vor allem zweierlei: Für Kleist ist das Vaterland im dichterischen Bilde wiederholt ein Heiligtum, ein Allerheiligstes, und ihm, als Sänger, eignet die Priesterwürde. So ist auch in einem späteren Aufsatz der Abendblätter[2]) die Anspielung in gleicher Weise wiederholt, wenn es heißt: „Wir töten ... selbst zuweilen unsers Gleichen, um Haus und Hof und unser *Allerheiligstes* zu retten“. (Wir können in unserem Zusammenhang die Einzelbeweise nicht ausdehnen; Beispiele sind gewiß bekannt.) Ferner: was erfleht Zoroaster in seinem

[1]) An Wilhelmine von Zenge, Paris, 15. August 1801.

[2]) Werke IV, 187.

Gebete? Urteil, Besonnenheit und Klugheit (IV, S. 128, Z. 5/6). Das sind nicht Wünsche einer gläubigen Andacht, deren Prophetie zur Erneuerung des religiösen Geistes von Gott entflammt wird; das sind vielmehr Vorzüge, wie sie in einer politischen Wirrnis nottun. Ein Vergleich mit mittelalterlichen Mystikern, die, wirklich von einer höheren Sendung erfüllt, aus ihren göttlich erleuchteten Visionen die Kraft sammelten zum Kampf gegen den sittlichen Verfall ihrer Zeit, liegt hier nahe und erinnert in seinen geschichtlichen Voraussetzungen an Hildegard von Bingen oder Elisabeth von Schönau oder Abt Joachim von Floris usw. Die Unterschiede sind klar: „Das fließende Licht der Gottheit" liegt nicht über dem „Gebet des Zoroaster". Und wie wäre es auch möglich in Anbetracht der folgenden Aufsätze der Zeitschrift? Da schreibt ein Maler an seinen Sohn: „die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor"[1]) und es folgt eine recht derbe Erläuterung und der ganze Scherz bezieht sich auf ein Madonnenbild. Es folgen Anekdoten, welche die Hand der Vorsehung zur Karrikatur mißbrauchen, wie etwa der „Mutwille des Himmels"[2]) oder Geschichtchen, wie „Der Griffel Gottes",[3]) in deren Verfasser Nicolai einen Parteifreund vermutet hätte. Und er hätte es mit Recht tun und noch auf eine andere Erzählung „Geistererscheinung"[4]) hinweisen können, in der ein überlegener Ton der Aufklärung ganz deutlich ist. Endlich, um im Kreise unserer Anführungen zum „Gebet des Zoroaster" noch einmal zurückzukehren, vergleichen wir ihm die in die „Abendblätter" von Achim von Arnim gelieferte Bemerkung, die, zwar nicht in ihrem Tone, aber ganz sichtbar in ihrer Tendenz sich mit jenem deckt und die Gesinnung des Herausgebers beleuchtet, der einer auf die Kontinentalsperre gerichteten Satire die Ueberschrift geben ließ: „Neue Religion. Seit einiger Zeit wird in mehreren Gegenden Deutschlands eine neue Religionssekte bemerkt, sie unterscheidet sich in nichts von anderen Christen und Juden, als daß sie sich des Zuckers und Kaffees enthält; Kinder hoffen dadurch ihr Leben zu verlängern, um das Alter der Konskription zu erreichen". So zeigen uns die „Abendblätter" Kleist wieder in demselben Lichte, in

[1]) IV, 145, Z. 12—14.
[2]) IV, 192; vgl. dazu: Steig, Kleists Berliner Kämpfe S. 362.
[3]) IV, 196.
[4]) IV, 154; vgl. auch IV, 172 oben.

dem der Jüngling stand, der an Rühle schrieb:[1]) „blicken Sie einmal zweitausend Jahre in die Vergangenheit zurück, auf jenen besten und edelsten der Menschen, der den Tod am Kreuze für die Menschheit starb, auf Christus. Er schlummerte unter seinen Mördern, er reichte seine Hände freiwillig zum Binden dar, die teuern Hände, deren Geschäfte nur Wohltun war, er fühlte sich ja doch frei, mehr als die Unmenschen, die ihn fesselten, seine Seele war so voll des Trostes, daß er dessen noch seinen Freunden mitteilen konnte, er vergab sterbend seinen Feinden, er lächelte liebreich seine Henker an, er sah dem furchtbar schrecklichen Tode ruhig und freudig entgegen, — ach die Unschuld wandelt ja heiter über sinkende Welten. In seiner Brust muß ein ganzer Himmel von Empfindungen gewohnet haben, denn ‚Unrecht leiden schmeichelt große Seelen'." Kleist ist derselbe geblieben, der seiner Braut gegenüber gezweifelt hatte: „wer weiß ob Christus am Kreuze getan haben würde, was er tat, wenn nicht aus dem Kreise wütender Verfolger seine Mutter und seine Jünger feuchte Blicke des Entzückens auf ihn geworfen hätten".[2]) Nur nebenbei sei bemerkt, daß Kleists religiöses Bewußtsein ebenso, wie das der übrigen Romantiker, ästhetisch begründet ist, von dem starken Nationalgefühl der späteren Jahre aber nicht geweckt wird, wie bei den übrigen, sondern, wofür wir die Beweise eben gaben, in dem höheren Ideal aufgeht und dieses steigert. Was schließlich Kleists Tod und die Art seines schriftlichen Verkehrs mit Henriette Vogel anbelangt, so bleibt dieser in erster Reihe ein Problem des Psychologen, dann aber haben wir hinzuzufügen: Kleist, seitdem er eine Freundin gefunden hat, „deren Seele wie ein junger Adler fliegt", die seine „Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare begreift",[3]) gibt seinem Verkehr mit ihr einen Ton, dessen Sinn und Schönheit seine Zeit für besonders wertvoll hielt. Und dies mußte um so mehr geschehen, als Kleist seiner Freundin, die ihm „die unerhörte Lust" gewährte, mit ihm zu sterben, wohl entgegenkommen wollte, da ihre Lieblingsunterhaltung immer nur die Fortdauer nach dem Tode und die Glückseligkeit im Himmel betraf. Zusammenfassend können wir also sagen: Kleists Irrationalismus, der in seine transzendentalen Anschauungen mit jenem (in seinem Lebensgange verschiedenfach erscheinenden)

[1]) IV, 63; vgl. ferner V, 48.
[2]) An Wilhelmine von Zenge, 4. und 5. September 1800.
[3]) V, 435.

Zug der Absonderung von Welt und Gesellschaft eindringt, wird durch seinen Sinn für das Natürliche, durch seine Ueberzeugung von der Willensunfreiheit des Menschen und ihren idealen Folgen, vielleicht auch durch gewisse Nachwirkungen seiner Bildungsweise auf religiösem Gebiete in ein rationales Denkverfahren zurückgeleitet. Aeußere, in anderer Richtung wirkende Einflüsse sind vorhanden und machen sich abwechselnd geltend; wesentliche und allgemeine Bedeutung dürfen wir ihnen aber nicht zusprechen. — Die Lebensphilosophie des jungen Kleist war auf die Lehre Rousseaus gegründet, mit dem er sich im Herbst 1800 eingehend beschäftigt hatte und dessen Werke er damals sogar seiner Braut als nützliches Geschenk versprochen hatte. Auch der junge Werner lernt bereits auf der Universität in Königsberg durch seinen Lehrer Rohr die Ansichten Rosseaus kennen und auch für ihn ist die Aneignung dieser Philosophie höchst kennzeichnend. Hatte Kleist sein Leben und seine schönsten Pläne an Rousseau umgebildet und ihm geopfert, so benutzt ihn Werner bloß als Rechtfertigung für gewisse ihm bequeme Lebensformen. Das ist die Zeit, da auch Werner auf dem Boden eines aufgeklärten Rationalismus steht. Die Wandlung, die er in dieser Hinsicht durchmacht, ist ganz in seinem Künstlertum begründet. Er hat es unter den Dichtern der Romantik vielleicht am deutlichsten, zumindest am häufigsten ausgesprochen, daß seine religiösen Ideale aus seiner Auffassung des Schönen und Poetischen hervorgehen. An die Gräfin Brühl, die ihn nach der Grundidee seiner „Söhne des Thales" fragt, schreibt er: „im Schönen ... offenbart sich uns Gott. Diese Offenbarung geschieht durch ein Mittelwesen zwischen Gott und dem Menschen. Der christliche Lehrbegriff nennt dieses Wesen, das Ideal der höchsten sittlichen Schönheit: den Weltheiland ... Im untergeordneten Sinne aber ist jeder schöne Gegenstand, selbst den bloß irdisch schönen nicht ausgeschlossen, für Jeden, dem er Liebe ... einflößt, ein Heiland ..."[1]) Diese Begründung der religiösen Tatsachen im Künstlerisch-Schönen ist für Werner um so wichtiger, als er sie „echte Mystik" nennt. Er glaubt nämlich, daß der Künstler „nicht bloß charmanter Gesellschafter oder Lebensphilosoph, sondern Priester des Ewigen sei" und „daß Kunst wieder Gestaltung des Unendlichen ..., Symbolisierung des Göttlichen in der Menschheit"[2]) werden müsse. Die Künstler seiner Zeit scheint

[1]) An Tina Gräfin Brühl, Berlin, 2. Hälfte Mai 1806.

[2]) An Carl Friedrich Fenkohl, Königsberg, 30. März 1804.

er für diesen hohen Beruf freilich nicht geeignet zu finden, mit Ausnahme Wackenroders und Novalis und als Dichter trennt ihn von diesen in seiner natürlichen Anlage vor allem ein mangelndes Talent für theoretische Erwägungen, das seinen Zeitgenossen in hohem Maße eigen ist. Das hindert aber nicht, daß er eine gedankliche Grundlage für seine Dichtungen aufbaut, aber auch da bleibt charakteristisch für ihn, was Hankamer sagt: „Die Weltanschauung Werners war nicht seine freie Tat, die Gedanken waren Abstraktionen des Erlebnisses, denen er ausgeliefert war und die er vor sich zu verteidigen suchte".[1]) Dadurch aber erfahren auch seine mystischen Anschauungen nicht die persönliche Vertiefung, sondern bleiben gleichsam in der künstlerischen Produktion stecken. Selbst seine Konversion vermag er nicht über eine bloß ästhetische Begründung emporzuheben, was gerade dort am deutlichsten wird, wo er diese Tatsache, offenbar nicht ohne selbst zu zweifeln, abzulehnen versucht. Uebrigens berichtet er einen nicht unwichtigen Jugendeindruck, der sich in dem künstlerischen Gemüt gewiß in der Folge verstärkt und befestigt haben wird: „Namentlich hatte schon in meinen Kinderjahren die Wohnung einer Verwandtin, die ich täglich besuchte, und deren Haus bei der katholischen Kirche zu Königsberg gelegen war, in mir als Kind bereits eine so entschiedene Vorliebe für das katholische Ritual erweckt, daß solches eine Lieblingsbeschäftigung meiner jugendlichen Phantasie war".[2]) Nicht unberücksichtigt darf hier auch ein Schreiben Werners an Goethe bleiben, in dem er seinen Uebertritt zum Katholizismus auf den überwältigenden Eindruck der „Wahlverwandtschaften" zurückführt, wobei freilich die Absicht nicht zu verkennen ist, daß er Goethe für einen, von diesem gewiß nicht gebilligten Schritt durch eine geschickt schmeichelnde Aeußerung günstig zu stimmen sucht.[3]) Diese und ähnliche Züge seiner Persönlichkeit erschweren nur den Rückschluß von seiner mystischen Symbolik, die seine Kunstanschauungen und seine Dichtung erfüllt, auf den Wirklichkeitsgehalt seines Lebens. In seiner natürlichen Verfassung begründet, in einzelnen Erscheinungen entwickelt, durch sein dichterisches „Gefühl"[4]) mächtig vorwärtsgedrängt, vollendet er doch nicht den Weg

[1]) Paul Hankamer, Zacharias Werner. Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit in der Romantik. Bonn 1920, S. 44.

[2]) An Karl von Dalberg, Aschaffenburg, August 1813 (Briefwechsel II, 253).

[3]) Vgl. dazu: An Goethe, Rom, 23. April 1811.

[4]) Vgl. dazu: An J. E. Hitzig, Königsberg, 17. Oktober 1803 (I, 190 ff.).

zu einer in ihrem eigentümlichen Wesen erlebten Mystik. Wo der Grund dafür liegt? Er schrieb einmal an seinen alten väterlichen Freund J. G. Scheffner: „ich werde nicht fertig, weder mit einem Briefe, noch mit meinem Studium, noch mit einem Kunstwerke, noch mit meinem Leben. Es ist die traurige Geschichte meines Erdenseins".[1]) Wahrscheinlich ist das der Hauptgrund. Jedenfalls erklärt es sich so auch, daß die Wandlung der mystischen Anlagen zur Magie, die psychisch in einem bewußten und gesteigerten Individualgefühl vorbereitet war, in seiner Lebenshaltung nicht zur Erscheinung kam. Als Künstler hat er seinen persönlichen Zug zum Wunderbaren offenbart, leider in Geschmacklosigkeiten. (Als Beispiel genügt die Regieanmerkung zu den „Söhnen des Thales" I, S. 56 oben.)[2])

Wir haben in unseren Ausführungen über Kleist seinen ihm seit 1807 verbundenen Freund Adam Müller wiederholt nennen müssen. In dem Jahre, da beide zusammentrafen, hielt Müller in Dresden seine Vorlesungen „Von der Idee der Schönheit", in denen er seinen Zuhörern eine Ansicht entwickelte, die auffallend an die Stimmung Kleists bei seinem Lebensende erinnert. „Hat denn niemand die Liebe verstanden?" fragt Müller,[3]) „ist denn nicht jedes Opfer, jede Hingebung eine Art von Tod? und ihr fragt noch ob es eine Todeslust gebe? und wer möchte die Lust des Lebens empfinden als um dieser Todeslust willen?" Diese Gedanken des selbstgefälligen jungen Mannes waren der Ertrag jener Zeit, die er kurz vorher auf einem einsamen, fern gelegenen Landgut verbracht hatte. Von Natur aus sensibel und in einer nervösen Unruhe hatte er hier die Hast seiner stets wachsenden Wissensfreude auf die entlegensten Betrachtungen ausgedehnt, in dunkler Selbstbeschauung sich verloren und seine Spekulationen endlich in einer vertieften Religiosität beschlossen. Die unmittelbare Nähe der Natur, die dem gebürtigen Berliner bei längerem Aufenthalte in ihrer stillen Größe ungewohnt sein mußte, trieb ihn auch zu naturwissenschaftlichen Studien, die er allerdings mehr in ihren von geheimen und seltsamen Reizen erfüllten Zweigen betrieb: hätte nicht Dresden gelockt und wäre er länger geblieben, von der Wetterkunde zur Magie war schließlich nur ein Schritt. Er tat ihn nicht, aber die Bewegung

[1]) An Scheffner, Warschau, 13. November 1804.
[2]) Zitiert nach „Theater" v. L. Z. Werner I, Wien 1813.
[3]) Von der Idee der Schönheit. Berlin 1809, S. 156 .

seiner transzendentalen Gedanken verlangte und fand Ausdruck in seiner Konversion, die er 1805 in Wien vollzog. In diesem Geiste ruft er seinem Auditorium die Worte Lessings zu: „Es wird das neue Evangelium kommen!“[1]) Tief von seinen religiösen Ueberzeugungen durchdrungen, weist er „den Verdacht des Mystizismus“ von sich und als einen Verfechter seiner aufrichtigen katholischen Gesinnung, als einen entschlossenen Anhänger der kirchlichen Ordnung finden wir ihn auch später wieder und seine „Beiträge zur Philosophie der Sitten und der Natur“[2]) umfassen seine in diesem Sinne entwickelten Gedanken. Diese freundlichen Züge seines Charakterbildes trübt freilich eine in seinen Schriften oft aufdringliche Dialektik; so empfindet der junge Wilhelm Grimm[3]), „daß eine gewisse Lüge sich durch all seine Schriften verbreitet, indem er nämlich einen einzelnen richtigen Punkt ausfindet, von diesem aber aus das Ganze überdeckt, so daß der Grundton und das ganz einfach Wahre verschwindet“. Im Todesjahre Kleists Gast eines österreichischen Erzherzogs in Wien, trat Müller bald darauf in den kaiserlichen Staatsdienst, in dem er, als Hofrat bei der Haus-, Hof- und Staatskanzlei tätig, 1829 sein Leben beschlossen hat. Seine konfessionellen Anschauungen, die Kleists dichterische Erzeugnisse um wertvolle Einzelheiten vermehrten, blieben damit in seiner politischen Wirksamkeit bewahrt, aber auch in ihr begrenzt. — Wenige Tage vor Müller war sein Freund Friedrich Schlegel gestorben; die Nachricht von dessen plötzlichem Tode soll Müller so tief erschüttert haben, daß er selbst seiner Erregung erlag. Es ist nur ein geschichtlicher Zufall, daß die gleiche Anlage und ähnliche Entwicklung beider durch die zeitliche Nähe ihrer Todesdaten sichtbar verbunden erscheint. An die wirklichen Tatsachen aber können wir anknüpfen: mit seinen Zeitgenossen teilt auch der junge Schlegel die ästhetisch künstlerische Auffassung der religiösen Tatbestände und durchdringt mit ihr seine auf mannigfache Objekte gerichteten Theorien. In der Sehnsucht nach Gott, in dem heißen Durst nach Ewigkeit sieht der einundzwanzigjährige Jüngling überhaupt „die Quelle des Ideals“, aus der später seine philosophischen, historischen und politischen Erwägungen entspringen sollen. „Die Begeistrung

[1]) Von der Idee der Schönheit S. 237.

[2]) Siehe: Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst. Wien 1812, I, 349—393.

[3]) Wilhelm Grimm an Jacob, Berlin, 3. Oktober 1809.

ist die Mutter des Ideals und der Begriff sein Vater."[1]) Denn: „Mit der Religion, lieber Freund, ist es uns keineswegs Scherz, sondern der bitterste Ernst, daß es an der Zeit ist eine zu stiften. Das ist der Zweck aller Zwecke, und der Mittelpunkt. Ja ich sehe die größte Geburt der neuen Zeit schon ans Licht treten; bescheiden wie das alte Christentum, dem mans nicht ansah, daß es bald das Römische Reich verschlingen würde, wie auch jene große Katastrophe in ihren weitern Kreisen die französische Revolution verschlucken wird, deren solidester Wert vielleicht nur darin besteht, sie inzitiert zu haben. —"[2]) An der Geste konnte man erkennen, daß dieser Religionsstifter an dem Wandel seiner Ideen auch seine Zwecke verändern würde. Während seines Aufenthaltes in Frankreich begann er einzusehen, daß die von ihm verfochtene Trennung des Individuums in seiner kulturellen Tätigkeit von der Masse nicht förderlich für die Gesellschaft sei. Mit dieser Erneuerung seines kulturpolitischen Programms wachsen auch seine ehemaligen religiösen Ideen nicht in ihrer philosophisch dunkeln Unbestimmtheit weiter, sondern gestalten sich allmählich zu kirchengeschichtlichen Erwägungen um. Kurz zuvor hatten ihn noch ganz andere Probleme beschäftigt und nur mit ihrem Stimmungsgehalt fließen sie in seine neuen Anschauungen ein. Früher hatte er über „echte Mystik" nachgedacht und sie für die „Moral in der höchsten Dignität"[3]) erklärt, er hatte erkannt, daß „ein bestimmtes Verhältnis zur Gottheit dem Mystiker so unerträglich sein (müsse), wie eine bestimmte Ansicht, ein Begriff derselben"[4]); das war eben die Zeit, da sich sein ganzes Sinnen in dem grundlegenden Gedanken traf, daß „nur derjenige ein Künstler sein (könne), welcher eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat".[5]) Jetzt, ungefähr fünf Jahre später, hatte er sich in das geschichtsphilosophische Problem vertieft, das eine Vereinigung der hierarchischen Macht mit der römischen Kaiserwürde als Ideal setzte. „Wie unendlich viel weiter würde Europa in wahrer Freiheit und Bildung sein, wenn der Mittelpunkt der Kirche in den vergangenen Zeiten nicht nach Italien, sondern, wie

[1]) An A. W. Schlegel, Leipzig, 28. August 1793.

[2]) An A. W. Schlegel, Berlin, 7. Mai 1799.

[3]) Athenäumsfragmente 263.

[4]) Ideen 40.

[5]) Ideen, 13.

billig, nach Deutschland verlegt worden wäre, wo die natürliche Größe der Gesinnung und das freiere Herz dem großen Zwecke besser entsprochen hätte! —“[1]) In der weiteren Entwicklung, die Fr. Schlegel von der abstrakten Philosophie zum Geschichtsphilosophen durchmacht, vereinigen sich nun und verwachsen die elementaren Anschauungen der neunziger Jahre mit denen nach der Jahrhundertwende. Es ist bemerkenswert, seine natürliche Verfassung durch den Wechsel ihres Ausdrucks hindurch in ihrem unveränderlichen Grund entwicklungsgemäß zu verfolgen, denn hier liegt die Erklärung dafür, daß seine letzten Wiener Vorlesungen ihren geschichtlichen Stoff in gewissen Gedankengängen der Mystik auflösen. Der Reiz des Geheimnisvollen war es, der ihn zeitlebens mit ungestillter Wißbegier durchglühte, ihn von den Griechen bis zu den Indern und Aegyptern trieb, von den historischen Tatsachen zu ihren metaphysischen Gründen drängte und, weil Logik nie seine Sache war, von der Spekulation zur geistreichen, hochfliegenden Phantasie. Als Grillparzer viele Jahre später diese Ereignisse überschaute, schrieb er die charakteristischen Verse:

„Unsere neueste Religion
Ist das Scheitern der Spekulation;
Wenn die Denkwirtschaft nicht weiter geht,
Macht sie Konkurs als Religiosität.“[2])

Im gleichen Geiste, sagten wir, wandert Schlegel aus Griechenland nach dem Orient: Ebenso wie „der griechische Mythus“ dem jungen Gelehrten „die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüts mit allen seinen so wunderbaren als notwendigen Widersprüchen (ist); eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahndungen“[3]) so schreibt noch der Forscher aus dem Jahre 1826: „Ich habe mich in den letzten beiden Jahren sehr viel mit den Hieroglyphen beschäftigt; ich fühle mich sehr von dieser symbolischen Rätselwelt angezogen, die mit vielen Geheimnissen der Seele und des Geistes in Berührung steht.“[4]) Nicht die bedeutsame Wesenstiefe, sondern der

[1]) Reise nach Frankreich, herausgegeben von Walzel (Kürschner), S. 277.

[2]) Werke herausgegeben von A. Sauer, 5. Aufl. III, 194.

[3]) Minor, Friedrich Schlegel I, 126.

[4]) An A. W. Schlegel, Wien, 3. Juni 1826.

lockende Reiz des rational Unerfahrbaren führt Schlegel in seinen letzten Lebensjahren zur „Philosophie des Lebens", die er in einer Reihe von Vorlesungen zu der Frage entwickelt, wie die Seele des Menschen „aus den Tiefen des vergänglichen Daseins und der innerlichen Nichtigkeit sich allmählich mehr zu Gott erheben, sich Ihm annähern und ganz mit Ihm vereinigt werden ... könnte?".[1]) Und er kommt zu höchst merkwürdigen Ergebnissen: er findet einen „eigentlichen Gottes-Sinn im Menschen" (S. 122), den Willen, den jeder festigen und pflegen muß, denn diese „innere Einwilligung und Zustimmung in den Willen Gottes, diese stille Bejahung desselben ist es allein, welche den Menschen ... wirklich zu Gott führen kann" (S. 124). Zugleich muß sich aber auch „der menschliche Wille von der Sinnenwelt die ihn mit den mannigfachsten Banden so eng umschlossen hält, in einem gewissen Grade" (S. 124 f.) zurückziehen. „Nun entsteht die natürliche Frage, welches sind die rechten und richtigen Grenzen dieser Weltentsagung, dieser Selbstaufopferung, über welche auch die Platonische Philosophie so vieles gelehrt hat ...?" Und um den Schein zu meiden, in dem er sich aber offenbar ganz gerne bewegt, spricht er von einer natürlichen Begrenzung dieses Aktes der Selbstheiligung und warnt vor den „riesenhaften Uebertreibungen, wie wir sie bei den asiatischen Urvölkern finden" (S. 125). Auf diesem Wege erkennt er endlich in der standhaften Hoffnung, im kindlichen Glauben und in der geduldigen Liebe „die rechten Seelenbande zu einer innigeren Vereinigung mit Gott für den Menschen" (S. 128), nicht ohne vorher zu einer Erhöhung des Individualbewußtseins ermahnt zu haben: „Jeder Mensch ist ein Individuum, eine eigne innere Welt voller Leben, ein wahrer Mikrokosmus ..." (S. 128). Bei seinem Charakter begreift man sein reges Bedürfnis, den äußerlichen Lebensumständen, die ihn immer eitler machen, irgendwie auch in dem Ausdruck seiner Weltanschauung zu begegnen. Er hat vom Papst den Christusorden erhalten: „Siehst Du", schreibt er an August Wilhelm, „den Kardinal Consalvi in Rom, so versäume nicht, ihm meine Dankbarkeit dafür ... zu bezeigen". Sehr bezeichnend, wenn er hinzufügt: „Ich werde nun unverzüglich um die Erneuerung unseres Familien-Adels einkommen, da mir dies in meinen neuen Verhältnissen vorteilhaft

[1]) Friedrich von Schlegels sämtliche Werke, 2. Originalausgabe, Wien 1846, XII, 108.

sein kann..."[1]) Diesen Vorteil durfte er auch von öffentlichen Vorlesungen erwarten, in denen er zwischen einem mystischen und religiösen Ausdruck schweben blieb, hatte er doch schon in der Jugend gesagt: „Der Zynismus verträgt sich... gewiß auch mit der Gottvaterschaft".[2]) Damit erhält die unbestimmbare Gestalt seiner „Philosophie des Lebens" ihre Deutung: die ihm lebenslang eigene Vorliebe für die Reize des Geheimnisvollen als Anlaß zu seiner metaphysischen Spekulation auf der einen Seite verbindet sich mit einer gewissen Selbstgefälligkeit seines Wesens auf der anderen, die den wahren Grund seiner Religiosität nicht nur in späten Jahren trübt; denn das sei ausdrücklich betont: der religiösen Gefühle entbehrt er nicht, in ihrer Entwicklung haben wir sie beleuchtet. Im allgemeinen aber hat für Fr. Schlegel sein Bruder die „biographische Regel" gefunden:

„Viele Verwandlungen gibts, so ist in dem Leben die Ordnung:
Erstlich die Liederlichkeit, zweitens die Bigotterie." [3])

Wenn wir hier A. W. Schlegel überhaupt erwähnen dürfen, so sei nur angemerkt, daß dieser in der Zeit, da Friedrich mit Dorothea zum Katholizismus übertrat, sehr zu den Ansichten seines Bruders neigte, im Katholizismus den zerrütteten Zeitläuften eine positive Macht wiederzugeben. Man berichtet, „er habe Frau von Staël schrecklich ermüdet durch seine streitsüchtigen Anempfehlungen eines solchen gelehrten Katholizismus".[4]) Später hat er dies allerdings abgeleugnet. Er konnte dies tun, denn schon in seinem „Fastnachtsspiel" zum „1. Januar 1801" hatte er sich gerühmt:

„Es gibt keinen Teufel, das weiß ich lange,
Drum ist mir vor seinem Holen nicht bange."[5])

Wir haben damit eine Anzahl der hervorragendsten Persönlichkeiten, die als Künstler oder als Kunsttheoretiker unserer Literatur um 1800 ihr bestimmtes Gepräge geben, an uns vorüberziehen lassen. Was wir

---

[1]) An A. W. Schlegel, Wien, 18. Oktober 1815.

[2]) An A. W. Schlegel, Berlin, 25. März 1798.

[3]) Sämtliche Werke, herausgegeben von Böcking, II, 38.

[4]) Vgl. dazu: Holtei, Briefe an Ludwig Tieck I, 49; ferner Raich, Dorothea I, 208.

[5]) Werke II, 158.

in dem ersten Abschnitt dieser Ausführungen aus mannigfaltigen Kräften sich zusammensetzen, aus verschiedenen kulturellen Bedingungen sich entwickeln und festigen sahen, erscheint hier nun in seiner grundbildenden Ausstattung vor uns. Einer von bedeutenden wissenschaftlichen Erfolgen, von einer Erneuerung ihres Künstlertums und ihrer Philosophie erfüllten Zeit mangelt das einheitliche, ihre geistigen Triebe sammelnde Ideal. Die ältere humanistisch gerichtete Generation hat ihren Zielpunkt in der Renaissance des griechischen Wesens, das ihr die historische Ueberlieferung in unsterblichen Bildwerken und ewigen Gedichten lebendig vorstellt. Das nächste Geschlecht erleidet und vollzieht die Wandlung seines völkischen Schicksals und wendet sich in seinen ersten geistesgeschichtlichen Erfolgen zunächst von dem ab, was eben noch Vorbild und Sinnbild gewesen ist. Die nationale und religiöse Tendenz in der deutschen Geschichte mit ihrer sichtbaren Vorbereitung strebt der griechischen Idealität entgegen und löscht sie in einer raschen Wandlung aus dem Bewußtsein ihrer Künstler. Die idealen Symbole sind durch den erwachenden, jugendfrischen Drang zerstört und die neu entbundenen Kräfte, so inhaltstief und bildhaft ihr Wesen sich ausdrückt, entbehren des vorgestellten Sinnbilds. Denn das vaterländische Gefühl und die christliche Religiosität enthalten bloß die Zeugungskraft für neue ideale Vorstellungen, aber wer in Deutschland kennt diese Ideale um die Jahrhundertwende? Erst allmählich findet der neue Kunstsinn im Nationalen und Religiösen auch die neuen Symbole, aber in diesem (späteren) Zeitpunkt ist die Entwicklung bereits vorgeschritten, vorgebildet und die Denkform der jüngeren Geschlechterreihe in ihrer geistigen Abfolge festgelegt, wie wir am Ende unseres ersten Abschnittes erfahren haben. Die romantische Denkform ist in ihrer historischen Auswirkung landschaftlich bestimmt durch die Renaissance im ostelbischen Deutschland, zeitlich erscheint sie früh im 18. Jahrhundert in den Theoremen der Gefühlsromantiker. Wie überall, wo es sich um lebendige und natürliche Geschichte handelt, dürfen wir keine örtliche und zeitliche Bestimmtheit der romantischen Denkform, auch nicht ihre geistige Unverrückbarkeit bei den einzelnen Vertretern in der Literatur erwarten. Winckelmann, der seine Gedanken in den kunsthistorischen Gegenständen verkörpert findet, vermag sich nur in seinen ästhetischen Abstraktionen durch seine eigentümliche Denkform zu äußern, Hamann erfährt in einem verhältnismäßig jungen Alter, in vorbereiteter Verfassung seines Geistes und

seines Gemütes eine Offenbarung seines Ideales, die die Entwicklung seiner Denkform abbricht und umstellt und wir müssen uns nur fragen, ob der erschütternde Eindruck seines Londoner Erlebnisses nicht durch diese elementare Umgestaltung wirksam wird. Ueber Lavater sahen wir die Macht der Zeit emporsteigen, deren erst halb enthüllte Bedeutungen in seinem Wesen natürliche Anklänge wiederfinden: seine Denkform gleicht sich notwendig der sich entwickelnden Vorbereitung an, aber die bindenden Kräfte des Stammes machen ihr Recht und ihre Natur geltend mit und gegen die individuelle Abweichung und es kommt zu einer unklaren und getrübten Erscheinung. Doch immer deutlicher enthüllt sich mit der vorgerückten Zeit die Bewegung der Geschichte und der Eintritt der Neustämme in die Literatur ist in der allgemeinen Durchdringung der neuen Denkform literarkritisch gekennzeichnet. Diese formale Grundlage ist mit einem bestimmten geistigen Gehalt erfüllt, der, wie sie selbst, vorzüglich aus der kulturgeschichtlichen Lage sich ableitet. Von Winckelmann bis Zacharias Werner ist im Ausdruck gewisser Persönlichkeiten ein Zug deutlich, der die im Weltbewußtsein lebendigen Gegensätze auf einem „übervernünftigen" Wege zu lösen versucht, weil es mit den Mitteln der reinen Vernunft nicht möglich ist. Der Irrationalismus drängt auf zwei Wegen zur Oberfläche: in der abstrakten Reflexion, die mit ihm ihre letzten metaphysischen Grenzen überschreitet, löst er das rationale Denkverfahren zu einem ihm eigenen Erlebnis auf, dessen Mitteilung wir Mystizismus nennen; im empfänglichen, beweglichen Gemüt des Künstlers (nur der kommt hier für uns in Betracht) trifft die schneidende Schärfe der Gegensätze, mit der die Welt die Seele verwundet, das harmonische Lebensgefühl und löst in verschieden hohen Graden der Erscheinung die natürliche Daseinsform des Menschen auf und vor uns steht die leidende, verzückte Gestalt des Mystikers. In vielen Sprachen spricht er zu uns, doch nicht in seinen geheimnistiefen Worten, sondern in ihrem sie erzeugenden Grunde liegt sein verborgenes Wesen, wie wir es an den einzelnen Persönlichkeiten beleuchtet haben. Dort aber, wo diese Auflösung der individuellen Lebensform ins Imaginäre mit einem kräftigen Selbstgefühl zusammentrifft und sich notwendig wandeln muß, schreitet die Entwicklung in ein Gegenteil der mystischen Verfassung fort und in der Macht seiner Wunder tritt der Magier hervor. Die Vereinigung von Magie und Mystik in einer einzigen Persönlichkeit, wie Novalis etwa,

dürfte eine in jeder Weise unerklärbare Tatsache bleiben, denn ein Ausgleich von Gegensätzen ohne ihre Auflösung ist undenkbar. Empirisch erwiesen aber, haben wir ihn auch anzuerkennen und erklären ihn schlechthin mit der Unklarheit seiner phänomenalen Grenzen, deren Ueberschreitung ohne fühlbare Beschränkung möglich ist. Auch die irrationalen Erlebnisse werden in ihre geschichtliche Erscheinung natürlich nicht in einer regelmäßigen Bestimmtheit und in einer klaren Selbstäußerung aufgehen; neben Gestalten von einhelliger Bedeutung werden Mischgestalten oder Gestalten von getrübter Erscheinung treten und in vielen, vielleicht allen von ihnen werden auf gewissen Lebensgebieten, je nach deren Umfang, rationale Züge übrig bleiben und im Verhältnis ihrer Kraft bald vorwalten, bald sich nur geltend machen oder im allgemeinen verschwinden. Als Vertreter des Mystizismus haben wir somit für die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts Winckelmann und Hölderlin anzusprechen. Als Mystiker erscheint allein Novalis, doch auch er geht durch eine Entwicklung in die Magie ein und kommt so neben Lavater und Wackenroder zu stehen. Zacharias Werner haben wir als mystischen Symboliker erkannt. Es bedarf wohl nicht erst eines besonderen Hinweises, daß wir in diesen wesentlichen Grundzügen der romantischen Denkform keine landschaftliche oder zeitliche Gliederung suchen dürfen, ebensowenig wie wir den Irrationalismus auf eine literarische Gruppe beschränkt sehen. Denn wir wüßten gar keinen Grund dafür, warum der Irrationalismus, in historischen Ursachen und biologischen Gesetzen unabhängig begründet, gerade nur mit der romantischen Denkform zu vereinen wäre. Wir haben uns bemüht, auch Vertreter anderer Stämme und Geistesrichtungen heranzuziehen und andere, freilich angeglichene Denkformen in ihrem fundamentalen Gehalt neben die romantische Denkform zu stellen, die wir in anderer Hinsicht wieder mit der gleichen Ausstattung gewandelt und selbst verändert fanden. Hier drängt sich uns allerdings die Frage auf: zeigt der in die romantische Denkform eingeschlossene Irrationalismus in seiner überlieferten Darstellung keine besondere, kennzeichnende Eigentümlichkeit von wesentlicher Bedeutung? Diese Frage haben wir ausdrücklich zu bejahen, ihre Probleme sind der Inhalt unseres dritten Abschnittes. Vorher aber müssen wir unsere Betrachtung noch der deutschen Philosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der unmittelbaren Folgezeit zuwenden.

3.

Die philosophiegeschichtliche Analyse

Besteht, so wird man sich wohl zunächst fragen, irgendeine ideelle Verbindung zwischen der romantischen Dichtkunst und der „Deutschen Bewegung", eine zu wesentlicher Bedeutung entfaltete Gemeinsamkeit zwischen den dichterischen Bestrebungen am Ende des 18. Jahrhunderts und der Philosophie nach Kant? Die innige Berührung beider, die literargeschichtlich so oft zutage tritt, wurzelt in dem Grunde der metaphysischen Bestimmungen, die aus der Entwicklung der abstrakten Systeme in die Kunst als das Mittel ihres gesteigerten Ausdrucks hineinwachsen. In dem gleichen Sinne, in dem die nachkantische Philosophie die kausalen Erklärungen zurückdrängt und die gefühlsmäßig begründete Gestaltung des Endlichen aus dem Unendlichen bezweckt, erhöht sich auch, wie wir an verschiedenen Fällen beobachtet haben, unter dem Einfluß dieser geistigen Ereignisse die Poesie zum „Organ dieser Erhebung".[1]) Zugleich kennzeichnet sich dadurch das Wesen der deutschen Philosophie im 18. Jahrhundert gegenüber der an den Naturwissenschaften gebildeten Metaphysik des 17. Jahrhunderts; diese war streng auf die ursächlichen Zusammenhänge im Weltbilde gerichtet, jene hingegen bewegte sich seit Kant immer näher an das ideale Symbol, in dessen Geist die Teilnahme des Menschen am göttlichen Dasein sich verkündet. Seit Kant? Liegt darin nicht eine seltsame Wendung der Geschichte, daß der strenge Analytiker in einer aus der formalen Logik grundsätzlich herausgehobenen Systematik seine Nachfolge findet, daß das Verfahren Lamberts und Maimons verlassen wird und nahezu entgegengesetzte Wege sich aufschließen? Die Philosophen der „Deutschen Bewegung" glaubten die Ergebnisse Kants zu ergänzen und zu vollenden, statt dessen hat ihre Auseinandersetzung mit ihm zu einer fundamentalen Wandlung seiner Anschauungen geführt. Allerdings, die Ursachen für diese Entwicklung lagen in der kantischen Philosophie selbst und in ihrem Grunde haben wir die Wurzeln und Triebkräfte aufzudecken, die das neue Geschlecht zur Entfaltung bringt. Kant hatte in seinen „Prolegomenis zu einer künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können" die bedeutsame Ansicht entwickelt, daß die

[1]) Vgl. dazu: Hermann Nohl, Die deutsche Bewegung und die idealistischen Systeme: Logos II, 358.

Metaphysik als Naturanlage der Vernunft wirklich sei, „aber sie ist auch für sich allein dialektisch und trüglich". Der wahren Wissenschaft sei es unmöglich aus ihr Grundsätze abzuleiten und nur eine eitle dialektische Kunst werde ihrem falschen Scheine folgen. Freilich, er glaube kaum erwarten zu dürfen, „daß der Geist des Menschen metaphysische Untersuchungen einmal gänzlich aufgeben werde", denn sie seien seinem Bedürfnis so natürlich, wie der körperliche Organismus nicht das Atemholen einstelle, um nicht unreine Luft schöpfen zu müssen. Diese Voraussetzungen leiten Kant auf die psychologischen Elemente der Aufklärung, in der er selbst wurzelt, wieder zurück, nur dringt er und seine Schüler über deren Erkenntnisse hinaus, indem das individuelle Seelenleben in seiner allgemein gültigen und notwendigen Ordnung erschlossen wird. In unmittelbarem Erfolg dieser Anschauung trennt Kant in seiner Erkenntnistheorie nun die sinnliche Tätigkeit des Verstandes von dem zusammensetzenden, synthetischen Vermögen der Vernunft. Mittels des Verstandes faßt der Mensch die mannigfaltigen sinnlichen Eindrücke auf und setzt sie in der Reihe seiner Begriffe zusammen. Das ist die Methode der Erfahrungswissenschaften. Die Kategorien des Verstandes aber werden in einer die Gegenstände zu ihrer absoluten Gesamtheit erhebenden Auffassungsform zusammengeschlossen und in einem ihr immanenten Zweck erhöht. Die reine Vernunft nämlich bestimmt die empirischen Erfahrungen durch die Totalität ihrer Bedingungen, d. h. sie denkt die mannigfaltigen Einzelheiten, wie sie der Verstand erzeugt, zusammen und gelangt so zu Begriffen, die Kant die „transzendentalen Ideen" nennt. Ueber diesen Ideen erhebt sich als ihre höchste das „transzendentale Ideal", die Idee Gottes, das Urwesen, das den Gegenstand der rationalen Theologie bildet. War in diesem Gedankengang als solchem bereits dem objektiven Idealismus das entscheidende Moment seiner Entwicklung gegeben, drängte ferner dieser Weg in natürlichem Fortgang wieder zum gegenständlichen Auffassen der erkenntnistheoretischen Probleme, so lag der unmittelbare Anlaß für die bewegliche Dialektik der Folgezeit doch zunächst in der unbefriedigenden Begründung, die Kant seinen Ergebnissen unterlegte. Den seiner Zeit geläufigen Beweisen vom Dasein Gottes hatte Kant in seiner „Kritik der reinen Vernunft" die Idee des göttlichen Wesens als eines bloßen Vernunftsbegriffes gegenübergestellt, dem er einen Beweis seiner Realität absprach, nur seine Möglichkeit ließ er gelten. Dieser Schluß aber konnte ihn

selbst nicht befriedigen und so unternahm er einige Jahre später in seiner „Kritik der praktischen Vernunft" eine Erweiterung seiner Anschauungen, indem er über die Möglichkeit im Vernunftsbegriff des göttlichen Wesens zu dessen Gewißheit zu gelangen suchte, die in dem Skeptizismus seiner ersten Zeit keine Begründung fand. Jedes Wesen, das mit Vorstellung seiner natürlichen Gesetze, d. i. mit Willen handelt, heißt vernünftig. Wird eine Handlung als an sich gut, mithin als notwendig für einen vernünftigen Willen vorgestellt, so heißt der sie bewegende Imperativ der „kategorische Imperativ". Dieser verpflichtet uns, nicht nur tugendhaft zu sein, sondern er setzt uns auch einen bestimmten Endzweck vor, den wir erstreben sollen, das „höchste Gut", die Vereinigung von Glückseligkeit und Tugend. Da diese beiden fundamentalen Elemente zueinander im Kausalverhältnis stehen, so „muß ... entweder die Begierde nach Glückseligkeit die Bewegursache zu Maximen der Tugend, oder die Maxime der Tugend muß die wirksame Ursache der Glückseligkeit sein". Jener Fall ist nicht möglich, weil der Wille zur Tugend der Glückseligkeit wegen nicht moralisch ist, dieser ist nicht möglich, weil das Gesetz der Kausalität „als Erfolg der Willensbestimmung sich nicht nach moralischen Gesinnungen des Willens, sondern der Kenntnis der Naturgesetze und dem physischen Vermögen, sie zu seinen Absichten zu gebrauchen, richtet". Soll sich trotz dieses Widerstandes das höchste Gut in der Welt erfüllen, so muß seine Ursache ein von der übrigen gesamten Natur verschiedenes Dasein führen. Diese oberste Ursache ist Gott.

Kants kritischen Idealismus versuchten nun die deutschen Philosophen um 1800 in ein System zu bringen, ein Unternehmen, das um so gefährlicher war, als die Begriffe, die man zu diesem Zwecke heranführte, empirisch und logisch zu wenig begründet waren, wie etwa Fichtes Setzung des Ich und Entgegensetzung des Nicht-Ich. Der eigentliche Gewinn der kritischen Philosophie ging auf diese Weise in die „Deutsche Bewegung" nicht ein, denn wäre das Prinzip der Zergliederung weiter ausgebaut worden, so hätte die geistesgeschichtliche Entwicklung einen ganz anderen Weg beschritten. In dieser historisch so überaus wichtigen Wandlung von Kant zunächst zum objektiven Idealismus sind die Grundzüge der neuen Denkform enthalten, die wir oben für die Dichter und Kunsttheoretiker der Romantik entwickelt haben. Als erster hat H. Taine in seinem Werke „Le positivisme anglais" (S. 72 ff.) und nach ihm wiederholt W. Dilthey darauf hingewiesen,

„daß die deutsche philosophische Bewegung ... durch die Fähigkeit wirkte, allgemeine Begriffe aufzufinden; was vorher ein Haufe von Tatsachen war, der Geist von Zeitaltern und ganzen Zivilisationen, die Erscheinungen der Poesie oder Religion, wurde in ein System gesetzlicher Beziehungen umgewandelt; so wurde der Sinn von Dogmen, die Bedeutung von poetischen Werken, Spekulationen, Lebensordnungen deutlich gemacht“ (Schriften IV, 367). Die deutschen Denker an der Wende des 18. Jahrhunderts bewegen sich durch die Bestände des überkommenen geistigen Besitzes zu idealen Sammelbegriffen und zu umfassenden Systemen hin. Das ist das sinnfällige Korrelat zur künstlerischen Denkform derselben Zeit, die sich auf ähnlichem Wege in einer schöpferischen Aufnahme idealfähiger Elemente befindet. Nur, was dort zum mitteilbaren System wird, bleibt hier das unfaßbare, von der Ferne verdunkelte Symbol. Den Künstlern gehen mit dem Wandel der nationalen Geschichte die überlieferten Ideale ihrer humanistischen Bildung verloren und sie empfangen neue Antriebe, deren Vollendung die Frühzeit der Romantik nicht erreicht. Den Philosophen der gleichen Generation schließt Kant den Weg zu ihrer systematischen Denkform auf und erfüllt sie mit der Sehnsucht nach der „nicht erfaßbaren Realität, die in der Tiefe unseres Wesens ruht — nach einem Metaphysischen von neuem Charakter“.[1]) In diesem Geiste bildet sich Fichtes mystizistische Geschichtsphilosophie und Hegels Idealbegriff der Freiheit, erfüllt von ihm sehen wir Schellings Theorem der Emanation und des Regressus und für Schleiermacher endlich hat „in dem Gefühl des Lebens, den Erfahrungen, die es einschließt, der Tätigkeit, welche es ermöglicht, auch der Kern und das Material dessen gelegen, was wir metaphysisch und religiös wissen können“.[2]) Damit ist aber auch schon auf die Irrationalität hingewiesen, die das Bewußtsein dieser Denker in tiefen Gegensätzen zerklüftet. Bei Fichte offenbart sich diese Erscheinung am deutlichsten in seinem religiösen Denken; er hat selbst in seinen Denkakten die Erkenntnisse, die auf formal logischen Gesetzen aufruhen, zu unterscheiden versucht von den aus einem unergründlichen Lebensgefühl geflossenen materiellen Wahrheiten. Der prinzipielle Dualismus bei Schelling ist mit dem Namen seines Verfahrens selbst genannt, ist mit der Lebensführung seiner späteren Jahre biographisch ausgedrückt. Hegel hat den

[1]) Dilthey, Schriften IV, 47.
[2]) Ebenda S. 356 f.

schroffen Gegensatz von Wert und Sein im irrationalen Erlebnis des Glaubens aufgelöst und seiner historischen Anschauung zugrunde gelegt. Für Schleiermacher aber war „die Ethik das Begreifen der geschichtlich sozialen Welt unter dem Gesichtspunkte der Anlage und Entwicklung des Höheren in derselben“.[1]) Kurze Sonderbetrachtungen sollen an die wichtigsten Einzelheiten erinnern, die unser Ergebnis gefördert haben.

Fichte hat sich in seiner Entwicklung einer geistigen Verfassung angenähert, die in der Verneinung alles Sinnlichen unmittelbar an das mystische Ideal heranreicht, wie es etwa Angelus Silesius ausgedrückt hat:

„Nichts ist denn ich und Du. Wenn ich und Du nicht sein,
So ist Gott nicht mehr Gott und fällt der Himmel ein.“

Neben der Ueberzeugung, seinen sittlichen Entschluß frei und fern zu halten von sinnlichen Bestimmungen, sein sittliches Streben in seinem eigenen Inhalt zu befriedigen ohne jedes Ziel, selbst ohne die Aussicht auf göttliche Gnade, neben diesen Anschauungen aus seiner Jenaer Zeit, die wir in seinem „System der Sittenlehre“ ausgedrückt finden, macht sich ungefähr seit 1806 ein kräftiger Individualismus geltend. In seiner „Anweisung zum seligen Leben“ hat er den Wert der persönlichen Eigenart mit besonderem Nachdruck hervorgehoben. Die Veränderung, die er in der Zeit seines Atheismusstreites und wohl unter dessen unmittelbarem Eindruck in seinem Wesen erfährt, ist eine sichtbare Umstellung vom philosophischen Denken und seinen Bedeutungen auf eine ausgesprochen religiöse Lebensverfassung; bis in seine Stilart, die persönlicher und bildhafter wird, ist dies ausgedrückt. Diese bewußte Religiosität ist es auch, die ihn in der Lösung der letzten metaphysischen Probleme festhält, ohne ihn zur imaginären Lebensform zu drängen. Ja, wir erkennen in seiner „Bestimmung des Menschen“ schon die Rückwirkung seiner religiösen Erfahrung, die in der Durchdringung des Irdischen mit dem Göttlichen dem Besitz der Erde wieder seinen Wert verleiht. Die Einheit des Menschen mit dem Göttlichen soll jedem bewußt werden, sein Leben ist ihr Ausdruck. Hier biegt Fichte in klarer Selbstbesinnung von der Folgerung ab, daß diese unio cum Deo das Individuum in seine Gottheit auch tatsächlich einmal auflösen müsse. Nicht tote Ruhe ist Vereinigung nach Fichte, sondern eine lebendige Verbindung, die sich in der ewigen Bewegung des Daseins

[1]) Ebenda S. 368.

offenbart. So rückt er von einem Schluß ab, dessen Erfüllung auch in seiner psychischen Anlage hätte nicht Wurzel fassen können. Die Wandlungen, die Fichtes Mystizismus durchmacht, durchziehen ebenso deutlich seine Geschichtsphilosophie. Auch hier erhebt er sich allmählich über die Geringschätzung der individuellen Eigenart, des historischen Geschehens gegenüber der göttlichen Ewigkeit zur bedeutsamen Erfassung alles Wirklichen. Während er vor dem Fall Preußens die geschichtliche Entwicklung in den Dualismus von Weltplan und dessen historischen Stoff faßte, so erkennt er nach dem politischen Zusammenbruch die Einheit des historischen Stoffes mit der Vorsehung, in dieser die Triebkraft des geschichtlichen Geschehens. Ein Reich der „gegebenen" Freiheit, der sittlichen „Natur" tritt zwischen die materielle Natur und dem in seinen neuen Taten freien Menschen; dieses Zwischenreich ist die Summe aus der bisherigen geschichtlichen Entwicklung. Von ihr erbt die Gegenwart den Stoff ihrer Arbeit, an ihr muß sich der Glaube befestigen, daß alle Ergebnisse im göttlichen Sinne notwendig waren, auch dort, wo sie der sittlichen Empfindung scheinbar widersprechen, auch dann, wenn an ihnen das menschliche Verantwortungsgefühl als eingeschränkt erscheint. Aus dem Bilde der Vergangenheit mit allen seinen Zügen wächst für den Menschen im Bewußtsein seiner Einheit mit Gott die zwingende Forderung, sie neu zu bilden. Die „gegebene" Freiheit wird der Ausgangspunkt der künftigen Geschichte. In die Einzelheiten wollen wir dem Gedankengang nicht folgen.

Um die Wandelkräfte, die vom ethischen Idealismus Fichtes zum logischen Idealismus Hegels hinüberführen, in ihrer Reinheit zu erfassen, müssen wir unseren Blick von den Ergebnissen seines Systems, dessen für uns wesentliche Kennzeichen wir oben in den Hinweis auf seine Lehre vom objektiven Geist angedeutet haben, zurücklenken auf die Zeit ihrer Bildung, in der die wirkenden Umstände in ihrer natürlichen Art am klarsten hervortreten. In den zeitlichen Verhältnissen, denen wir in vielen ihrer Regungen bereits folgen konnten, liegt auch der Grund für Hegels Pantheismus, der in den Frankfurter Entwürfen zu seinem künftigen System einen Hauptteil einnimmt. Schon bei Fichte sahen wir das gesteigerte Selbstbewußtsein der neuen Generation in die Bedeutungen des transzendentalen Verhältnisses zwischen Gott und Mensch einströmen. Diesem Individualismus tritt nicht ohne hervorragende Vorläufer in Persönlichkeiten wie etwa Lavater, Hamann oder

Herder auszuschicken ein Zug gefühlsmäßiger Vertiefung alles Begrifflichen zur Seite, der in Hölderlin seinen ästhetischen, in Schleiermacher seinen religiösen Ausdruck erfährt. Dazu kommt ein wachsendes Bedürfnis nach Anschauung, womöglich auch nach einer Umsetzung des Abstrakten ins Anschauliche, wie es im überragenden Künstlertum Goethes mächtig ist. Auf diesen Grundlagen entwickelt sich der moderne Pantheismus, dessen Ideenkreis sich nun in der Umgestaltung durch Schelling und weiterhin durch den jungen Hegel wandelt. Durch Schelling hatte die Metaphysik des objektiven Idealismus die verhängnisvolle Wendung erfahren, die Beziehungen zwischen Natur und Geist als Identität zu betrachten und im Anthropologismus der hegelschen Philosophie drückt sich die Uebereinstimmung mit diesen Anschauungen aus. Im besonderen aber entfernt er sich von Schelling, indem er in deutlichem Anschluß an Fichte die Natur wieder dem Geiste unterordnet, denn durch sie müsse sich der Geist hindurchbewegen, um zu seinem Wesen „für sich" zu gelangen. Der absolute Geist ist ferner nicht das jedes unterscheidenden Charakters bare „ens realissimum", das vernünftige Denken vermag die in seiner Idealität gelegene Wahrheit als einen von bestimmten Momenten getragenen Inhalt zu erfassen. So ist Gott für Hegel die Bewegung zum Endlichen und nach dessen Aufhebung die Bewegung zu sich selbst. Diese Bewegung stellt das ewig sich selbst erzeugende Leben des Geistes dar, alle Werte, die von Ewigkeit her in ihm enthalten sind, realisieren sich im Verlaufe der Geschichte. Damit ist das Wesen des historischen Fortschritts durch die Bahn der rational erkennbaren Erscheinungsstadien gedeutet, an denen sich der absolute Geist vollendet. Dieser Mystizismus Hegels, hier nur auf ein paar Hauptzüge seiner Weltanschauung zurückgeführt, ist in persönlichen Regungen schon im Jüngling deutlich. In der Zeit, da er Eckhart und Tauler exzerpiert, fühlt er das Leid, das in der Trennung des Begriffes vom Gemüt liegt. Und er weiß, daß dieser Schmerz die Bedingung ist, um seine Ueberwindung zu offenbaren. Dieses Bewußtsein teilt er mit Leibnitz und vor allem mit den Mystikern des Mittelalters. Neben ihm aber steht im gleichen Gefühl sein schwäbischer Landsmann Hölderlin.

Der spekulative Theismus Schellings erneuert die unfaßbaren Probleme Platos und Giordano Brunos in ihrer tiefen Unzulänglichkeit und erweitert die Identität des *Ἓν καὶ Πᾶν* zu der Frage nach

dem Ursprung der Welt aus Gott. Das soll die Philosophie sein, „die nicht mehr Wissenschaft ist, sondern zum Leben wird".[1]) Die Einheit des Absoluten mit dem Universum erfordert ihre grunderschaffene Trennung, denn nur in ihr ist der Zwiespalt zwischen Gott und Mensch bedingt und damit das Bedürfnis nach Erlösung geweckt. In diesem Sinne muß sich die „Philosophie und Religion"[2]) verbinden, da die Einsicht beider in der „ewigen Geburt der Dinge" (S. 17) beschlossen ist. Die schöneren Zustände der Vergangenheit müssen sich wieder in ihrem wahren Drange erfüllen: „die eigentliche Religion, ihres idealen Charakters eingedenk, leiste auf die Oeffentlichkeit Verzicht und ziehe sich in das heilige Dunkel der Geheimnisse zurück" (S. 65 f.). Der reine Sinn der Griechen hat das erdentrückte Geheimnis der Mysterien erkannt; und auch sie nur hatten den Mut, die Philosophie zu jenen einzig großen Gegenständen, deren Wert den Gedanken befreit, über das gemeine Wissen zu erheben. Diesem Mysterium der Philosophie nun strebt Schelling seit 1804 etwa entgegen. Es handelt sich ihm zunächst um die Möglichkeit einer Vereinigung von Philosophie und Religion. Diese besteht, sofern das Absolute unmittelbar erkannt wird. Begründen läßt sich diese Bedingung vorzüglich damit, daß vermittelnde Beziehungen nicht einen absoluten Gegenstand umfassen könnten; sollte es aber überhaupt keine Erkenntnis des Absoluten geben, Gott weder erkennbar, noch offenbar sein, dann gilt die Einheit von Philosophie und Religion mit der Aufhebung ihres Gegensatzes. Somit gibt es eine unmittelbare Erkenntnis und in ihrem Akte schaut sich das Absolute selbst an, was ja notwendig aus dem Begriff des Unmittelbaren folgt. Mit der Form des Selbsterkennens ist aber auch die Einheit des Idealen und Realen gegeben. Es vollzieht sich „eine ewige Umwandlung der reinen Idealität in Realität... Das Absolute wird sich... durch die Form nicht in einem bloß idealen Bilde von sich selbst objektiv, sondern in einem Gegenbilde, das zugleich es selbst, ein wahrhaft anderes Absolutes ist" (S. 34). Dieses Reale wäre aber nicht eine wahrhafte Selbstobjektivierung des Absoluten, wenn ihm nicht dadurch die Freiheit gegeben wäre, in besonderen Formen seine Idealität zum Gegenbild zu wandeln: so entfalten sich die Ideen. Aus „dieser fortgesetzten Subjekt-Objektivierung" leiten sich alle Abstufungen der Wesen

[1]) Schellings sämtliche Werke I, 6, 576.
[2]) Ebenda S. 11—70.

in der absoluten Welt her. Ein neues Prinzip des Egressus, dessen Stetigkeit aufgehoben ist, soll nun den Ursprung der Materie aus dieser göttlichen Natur darstellen: „der Ursprung der Sinnenwelt ist nur als ein vollkommenes Abbrechen von der Absolutheit, durch einen Sprung, denkbar" (S. 38). Dieser Abfall ist möglich, da sich das Gegenbild des Absoluten frei in seiner Selbstheit ergreift und kraft dieser Freiheit in der eigenen Tat wirklich wird. So „ist eben damit und auf gleich ewige Weise der Uridee, wie jeder der in ihr begriffenen Ideen, ein doppeltes Leben verliehen, eines in sich selbst, wodurch sie aber der Endlichkeit sich verpflichtet, und welches, inwiefern es vom andern sich trennt, ein Scheinleben ist, das andere im Absoluten, welches ihr wahres Leben ist" (S. 41). Der äußerste Punkt der Entfernung von Gott ist die „Ichheit", die ihren Abfall erkennt und zu Gott zurückstrebt. Dieser Regressus wird in der Geschichte sichtbar, die deshalb als „eine sukzessiv sich entwickelnde Offenbarung Gottes" erscheint. Auch die Natur bezieht Schelling in sein System ein, sie und die Menschheit sind bloß die symbolische Darstellung der schmerzvollen Trennung und letzten Einheit in Gott. Diese „transzendentale Theogonie" und alle Folgerungen, die Schelling aus ihr auf das schuldbewußte Dasein der endlichen, sinnlichen Welt, ihre Läuterung im Geisterreich, die Unsterblichkeit der Seele, die Palingenesie usw. folgemäßig ableitet, beleuchten die Grundlinien seines Mystizismus, der von diesen Anfängen künftig sich in die breiteren Niederungen der Theosophie herabsinnt.

Konnte sich schon Schelling in seinen Entwürfen durch die künstlerische Anlage beschränkt fühlen, die nicht nur seine logische Begriffsbildung vielfach umschattet, so gilt dies in noch weit höherem Maße von Schleiermacher. Schon als er seine „Reden über die Religion" veröffentlichte, fanden sich die Philosophen, vorzüglich Fichte, in den poetisch umrankten Reflexionen nicht zurecht. „Du siehst nun also", schrieb ihm Friedrich Schlegel, „daß Du mit den eigentlichen Philosophen ... durch die Reden nicht en rapport kommen kannst".[1]) Und auch Schleiermacher selbst täuschte sich nicht über seinen eigentümlichen Charakter, seine angeborene Mystik, seine von innen ausgegangene Bildung (S. 285), so sehr er vielleicht in anderer Hinsicht der metaphysischen und psychologischen Begründung seiner Gedanken entgegenstrebte.

[1]) Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Herausgegeben von Jonas und Dilthey. Berlin 1861, III, 126 f.

Jedenfalls führt uns dieser Umstand aus dem engeren Kreis der reflexiven Bedeutungen hinaus und leitet uns für die Persönlichkeit Schleiermachers von dem systematischen Erfolg der Denkform zurück zu ihrer individuellen Auswirkung und deren mittelbaren Erscheinung. Es ist nicht zweifelhaft, daß die besonderen Anlagen Schleiermacher zum Vorkämpfer gegen den religiösen Intellektualismus beriefen, der seit der Frühzeit der griechischen Kirche die religiösen Ueberzeugungen tief durchsetzte. Auch da ging ihm Kant voran, an dem er in den empfänglichsten Jahren seine Entwicklung gebildet hatte; was aber Kant hier nicht gelang, weil mit dem Begriff des sittlichen Willens die Religion wieder zu einer Reihe aus Schlußfolgerungen abgezogener Wahrheiten wurde, das schuf Schleiermacher als dauernden Wert: in der Innerlichkeit des religiösen Erlebnisses ist seine Evidenz beschlossen. Mit diesem Gedanken war für die intellektuelle Kultur des Abendlandes die Religion wiedergewonnen. Und auch die Sittlichkeit, die mit dem Wahrspruch der christlichen Kirche sich entwickelt hatte und durch ihn geheiligt worden war, erfuhr nun eine neue Umschränkung durch die Religion, die dem freien Bestand der Sittlichkeit erst seine Vollendung und Harmonie erteilte. In diesem Grunde besitzen die beiden Hauptschriften Schleiermachers ihre geschichtliche Bedeutung. Das Verfahren der Transzendentalphilosophie und der spekulativen Physik lehnt er für seine Ergebnisse ab, denn deren Blickweite vermag nicht das Unendliche auszumessen: jene entwickelt ihre Weltanschauung nur von dem Ich als dem unbedingt Schöpferischen aus, diese bildet ihre Ansicht an den natürlichen Gegenständen des Ichs. Schleiermacher aber verkündet: „Drei verschiedene Richtungen des Sinnes kennt jeder aus seinem eigenen Bewußtsein, die eine nach innen zu auf das Ich selbst, die andere nach außen auf das Unbestimmte der Weltanschauung, und eine dritte, die beides verbindet, indem der Sinn in ein stetes Hin- und Herschweben zwischen beiden versetzt, nur in der Annahme ihrer innigsten Vereinigung Ruhe findet; dies ist die Richtung auf das in sich Vollendete, auf die Kunst und ihre Werke. Nur eine unter ihnen kann die herrschende Tendenz eines Menschen sein, aber von jeder aus gibt es einen Weg zur Religion..."[1]) Der „Sinn", von dem Schleiermacher

[1]) Friedrich Schleiermacher, Reden über die Religion. Krit. Ausgabe v. Bernhard Pünjer. Braunschweig 1879, S. 169 f.

hier spricht und dem er ein ästhetisches Vermögen zugrunde legt, ist in seiner psychologischen Deutung ein Maß für die persönlichen Beziehungen, die seine „Reden" und „Monologen" seinem künstlerischen Wesen verbinden. Diesen Gedanken konnte nur ein ostdeutscher Künstler aussprechen: „Der Mensch wird mit der religiösen Anlage geboren wie mit jeder andern, und wenn nur sein Sinn nicht gewaltsam unterdrückt, wenn nur nicht jede Gemeinschaft zwischen ihm und dem Universum gesperrt und verrammelt wird — dies sind eingestanden die beiden Elemente der Religion — so müßte sie sich auch in jedem unfehlbar auf seine eigene Art entwickeln..." (S. 153 f.). Und weil dieser Künstler ein Theologe von Beruf war, trug er die wertschaffende Verbindung, die ihn an den unpersönlichen Rhythmus der Dinge schloß, nicht in eine schöpferische Handlung ein, sondern erhob ihren Gedanken zum Grundprinzip seines kunstreligiösen Systems. Darum sagt er mit gesteigerter Betonung in seinen „Reden": „Es gibt in dem Verhältnis des Menschen zu dieser Welt gewisse Uebergänge ins Unendliche, durchgehauene Aussichten, vor denen jeder vorübergeführt wird, damit sein Sinn den Weg finde zum Universum, und bei deren Anblick Gefühle erregt werden, die zwar nicht unmittelbar Religion sind, aber doch, daß ich so sage, ein Schematismus derselben" (S. 161). Nicht unbegründet findet gerade diese dritte Rede, in der die ausgeprägte Eigentümlichkeit sich rein entfalten kann, die Zustimmung im Freundeskreis: „Ich habe in der dritten Rede mit Freude eine rhetorifuge Bewegung gespürt, die etwas ähnliches als ich meine zu wollen scheint". Dieses Urteil Friedrich Schlegels bezieht sich gewiß nicht nur auf die formalen Vorzüge, denn er setzt hinzu: „Sie ist voll vom heiligen Geist, aber sie selbst ist nicht heilig".[1]) Sollten die „Reden" den religiösen Vorgang vor allem in seiner psychologischen Ausstattung beleuchten, so sind die „Monologen" dem sittlichen Vorgang zugewendet. Auch da ist das metaphysische Verhältnis entwickelt, in dem das Universum seine göttliche Weite in der Anschauung des Individuums vertieft und mit stiller Gewalt in seiner Andacht versenkt. „Auch die äußere Welt, mit ihren ewigsten Gesetzen wie mit ihren flüchtigsten Erscheinungen, strahlt in tausend zarten und erhabenen Allegorien, wie ein magischer Spiegel, das Höchste und Innerste unsers Wesens auf uns zurück" und ihr sanfter Reiz soll „den

[1]) Aus Schleiermachers Leben III, 114.

stumpfen Sinn" schärfen und spielend belehren.[1]) Und da der Gleichmut der Grundton zu der Harmonie von meinem Wesen ist, „muß ich erst jede neue Erwerbung im Innern des Gemüts (niederlegen), und dann das gewohnte Spiel des Lebens mit seinem mannigfaltigen Tun forttreiben, daß sich mit dem Alten das Neue erst mische, und Berührungspunkte gewinne mit allem was schon in mir war. Nur so gelingt es mir durch Handeln mir eine tiefere und innigere Anschauung zu bereiten; es muß der Wechsel zwischen Betrachtung und Gebrauch gar oft sich wiederholen, ehe ich etwas ganz durchdrungen und ergründet zu haben mich erfreuen mag" (S. 41). „Denn nur durch Entgegensetzung wird das Einzelne erkannt" (S. 38). Deshalb ist Vereinzelung auch Schmerz und Trauer und der Mensch sehnt sich nach Gemeinschaft und Liebe, nur in ihr wird der künstlerische Sinn frei und tätig; „es kränkelt in sich gekehrt die Phantasie, es muß in träumerischem Irrtum sich der Geist verzehren, denn es leistet die Welt ihm keinen Beistand" (S. 55). Später hat Schleiermacher den „Sinn" als das individuelle Handeln der Vernunft definiert, sofern sie sich die Natur aneignet, sie erkennt oder im Symbol wandelt. Der grundlegende Wert des Begriffs ist geblieben, sein Inhalt aber ist der gefühlsmäßigen Bestimmtheit entrückt. Nun konnte Hegel nicht mehr sagen, daß in der Nacht des Gefühls alle Kühe schwarz seien.

---

[1]) Friedrich Schleiermachers Monologen. Kritische Ausgabe v. F. M. Schiele (Philosophische Bibliothek 84), S. 9.

Dritter Abschnitt

Ausdruck und Darstellung

„Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden."
Robert Schumann. Gesammelte Schriften, herausgegeben von H. Simon, Reclam III, 175.

1.

Die objektiven ästhetischen Kategorien der deutschen Romantik

Die verschiedene Teilnahme an den Dingen der Welt, an den Erscheinungen, die das künstlerische Dasein umgeben, erzeugt und fördert den Wandel der idealen Bedeutungen. Dort, wo diese den geschichtlichen Kunstbesitz in seinen Grundwerten erschaffen, spricht man vom Stil einer Epoche. Man hat die Stilform, in der sich die mannigfaltigen Abschattungen des persönlichen Erlebnisses mit einheitlichem Ausdruck versammeln, bereits vielfach abzuleiten, in ihren höheren Ursachen zu erklären versucht. Auf dem engeren Gebiete der Literatur wurde in diesem Sinne entweder der Begriff des Zeitgeistes hypostasiert, wofür Joël ein Beispiel liefert [1]) oder man hat in Anschluß an die Formstudien Diltheys den allgemeinen Grund bestimmter umfaßt und in die dunklen Triebe des Lebensgefühles hineingeleuchtet, wie dies gerade für die romantische Weltanschauung Anna Tumarkin unternimmt.[2]) Damit hat man sich dem kunsthistorischen Verfahren genähert, das in neuerer Zeit den Weg von der Theorie der Abstumpfung zur rein psychologischen Auffassung zurückgelegt hat: die Ansicht, daß ein bestimmtes Formgefühl ermüdet und aus dem Reiz der Abstumpfung sich neue Werte erheben, wie dies Göller behauptete,[3]) ist der Annahme gewichen, daß der Stil einer Epoche ein Ausdruck ihres Lebensgefühles sei. Nach Wölfflin [4]) ist die maniera grande des Barock mit der Ausdruckstiefe, die in ihrer schweren Massigkeit und unruhvollen Bewegtheit liegt, nur eine von den vielen gleichstimmigen Komponenten, die aus dem Kulturbild des 16. Jahrhunderts emporstreben; wir sehen die Gestalten dieser Zeit nebeneinander: Michelangelo, Ariost, Tasso, Palestrina und Giordano Bruno. Auch die moderne Musiktheorie ist auf diesem Standpunkt angelangt:

---

[1]) Karl Joël, Philosophenwege. Ausblicke und Rückblicke. Berlin 1901, S. 28 f.

[2]) Anna Tumarkin, Die romantische Weltanschauung S. 21 f.

[3]) Göller, Zur Aesthetik der Architektur 1887. Derselbe, Entstehung der architektonischen Stilformen 1888.

[4]) Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien. München 1888, passim.

das Weltgefühl, die Grundstimmung eines Zeitalters regt ihre formbildenden Kräfte in den wechselnden Stileigentümlichkeiten der Harmonik.[1]) Es ist aber klar, daß wir mit dieser Umschränkung des Problems eine wesentliche Voraussetzung im Dunkeln lassen. Wo etwa die Kunstgeschichte noch mit ihrem Prinzip der „optischen Schicht" auskommen kann, da bleibt für uns die Frage offen, warum entfaltet sich gerade an diesen Umständen der Geschichte, an diesen Gegenständen des Lebens das allgemeine Grundgefühl, das in allen Zweigen der Kunst gleichmäßig zur Entfaltung drängt. Der denkende Mensch ist es, der mit seinen Vorstellungen und Begriffen durch die Welt schreitet und im Wandel dieser Verfassung die Welt erlebt. Das zweckmäßig Gegebene bildet der Künstler bewußt weiter zu den höheren Werten seiner Phantasie und seines Gefühls. So prägt sich sein Verhältnis zu den Gegenständen im weitesten Sinne, wie er es mit seinem ganzen Stamm und seinem Geschlecht teilt, in seiner Kunstform aus. Mit anderen Worten: In der künstlerischen Form erkennen wir die sichtbare Erscheinung, die bewußte Umsetzung jener Ideenrichtung, in der die schöpferische Persönlichkeit mit der Vergangenheit verknüpft ist und durch die sie die Zukunft in ihren nächsten Graden bildet. Denn der Mensch ist in seiner inneren Verfassung vorbestimmt, ehe er sich mit den unpersönlichen Kräften der Kultur auseinandersetzt, ehe er den lebendigen Mächten seiner Geschichte begegnet, also noch bevor sich sein Lebensgefühl entzündet. Und so weist auch das Problem der Stilform über die Bedeutung des Lebensgefühls zurück auf den letzten faßbaren Grund des tätigen Daseins, auf jenes höhere Motiv, das wir „Denkform" genannt haben.

Die inneren Gegensätze der deutschen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts erscheinen uns im folgenden in dem Widerstreit der ästhetischen Anschauungen. Gleich hier müssen wir die wesentliche Bemerkung vorausschicken, daß wir die rein theoretischen Erörterungen, d. h. die vom spekulativen Standpunkt entworfenen, der künstlerischen Anschauung mehr oder weniger entrückten Theoreme nur vergleichsweise heranziehen dürfen. Denn der Ablauf der individuell geschlossenen Beziehungen ist wohl zu unterscheiden von der erweiterten, oder besser gesagt, gefestigteren Fähigkeit des Denkens, wie sie sich in dem immer klarer

[1]) Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Bern und Leipzig 1920, S. 16 ff.

umgrenzten Raum zwischen Persönlichkeit und Objekt bewegt. Nichtsdestoweniger sprechen wir es als eine vom Zug der Geschichte beförderte Tatsache an, wenn eben an der Jahrhundertwende Herders „Kalligone" erschien. Es war eine Streitschrift und ihr Angriff sollte gegen Kant gerichtet sein. Man hat darauf hingewiesen, daß sich in ihren Gedanken der Bogen schließt, der von der Aesthetik Baumgartens herüberreicht; wirklich haben beide viele Bestimmungen gemein. Doch es hieße, nicht über die Kennzeichen der Inhalte hinaussehen, wenn wir die Gegensätze bloß aus dem konservativen Verharren Herders auf einem wissenschaftlich veralteten Standpunkt ableiteten, der für ihn in seiner wesentlichen Erfüllung eigentlich eine Selbsttäuschung war. Noch weniger möchten wir seine persönliche Abneigung gegen die Transzendentalphilosophie und deren Vertreter betonen, denn wir bewegen uns so im Kreise der Erscheinungen, ohne über ihre Fläche hinwegzublicken. Wodurch charakterisiert sich denn die Reihe jener Aesthetiker, an die sich Herder um 1800 anschließt? Eben als in Frankreich Montesquieu und Voltaire die neue Wissenschaft der Kulturgeschichte begründet hatten, waren in der Schweiz die ersten systematischen Versuche einer Aesthetik erschienen. Was Bodmer und Breitinger in ihrer „Critischen Dichtkunst" auseinandersetzten, war freilich mehr noch eine Summe erprobter Kunstlehren, als ein philosophischer Entwurf, aber ein gewisser originaler Zug Bodmers wird bereits deutlich, so ängstlich er auch seine Selbständigkeit durch ausländische Autoritäten zu stützen, die eigenen Begriffe mit fremden Gedanken zu umgeben und zu verdunkeln sucht. Vorzüglich geht er in allen seinen Bestimmungen an die schöpferische Kraft des poetischen Gemütes heran. Ihren Erfolg findet er und Breitinger überall dort im Kunstwerk wieder, wo dieses den Eindruck des schlechthin Außerordentlichen hervorruft. Da infolgedessen das künstlerische Objekt nicht mit der ganzen Breite seiner Erscheinung wirkt, tritt für die Schweizer auch notwendig das Wohlgefallen am Natürlichen zurück: das rezeptive Gefühl findet in ihrer Kunstauffassung keinen Raum. Die künstlerische Anschauung des Westens, noch unreif in allen ihren Trieben, noch beengt von den Fesseln einer unentwickelten Wissenschaft, kündigt sich leise an, um sich in der nächsten Jahrhunderthälfte schon blühend zu vollenden. Es erinnert weniger an Goethes bekannte Antithese von Stoff und Form als an die Worte Körners, der an Schiller schrieb: „Es gibt ... ein Unendliches in der Verbindung des

Ganzen, welches von der Beschaffenheit der Teile unabhängig ist; und in diesen scheint mir das Wesen der Schönheit zu liegen",[1]) wenn Bodmer mit freilich viel stumpferem Griffel von der poetischen Darstellung bemerkt: „Der Skribent... weiß die Worte so wohl zu vermischen und auszuteilen, zu verbinden, und zu unterscheiden, zu erhöhen und zu verdunkeln, daß ein jeder Gegenstand in der Phantasie seine wahre und natürliche Gestalt gewinnt. Eine Sache, die auf diese Weise mit Worten abgebildet worden, heißt nun mit dem Kunstwort eine Idee..." In diesem Sinne hatten sich die Schweizer von der Theorie der Naturnachahmung entfernt, auf die künstlerische Anschauung hatten sie zurückgewiesen und der idealistischen Kunstauffassung vorgebaut. Aber die Aesthetik in ihren Grundlagen zu erschaffen, waren sie noch ebensowenig imstande, wie Gottsched. Erst Baumgarten und sein Schüler Meier trugen die neuen Elemente zusammen und schufen das dauernde Werk. Neu waren diese Elemente vor allem in der Linienführung ihrer Formen und damit erscheinen leise angedeutet die Gegensätze der Landschaft bereits in den Anfängen dieser Wissenschaft. Denn die Aesthetik war nun nach Baumgarten und Meier „überhaupt die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und des Vortrags dieser Erkenntnis",[2]) von seinen frühesten Entwürfen an sah Baumgarten in ihr die „Erfahrungskunst", welche, wie ihn Bacon gelehrt hatte, die „Vorteile in den Erfahrungen, Beobachtungen und Versuchen selbst anzuweisen" hat, sah er in der ästhetischen Empirik „den Inbegriff der Empfindungsgesetze".[3]) Zweck dieser Wissenschaft sollte die Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis sein, in deren Bereich das Geheimnis der Schönheit verschlossen ist; ihre praktische Bestimmung hatte Meier schon drei Jahre vor dem Erscheinen seines Hauptwerks in einer Zeitschrift anonym ausgesprochen, wenn er in seiner Abhandlung „Gedanken von dem Werte der freien Künste und schönen Wissenschaften in Absicht auf die oberen Kräfte der Seele" schrieb: „Es kann jemand ein sehr

[1]) Körner an Schiller, Dresden, 27. September 1795.

[2]) Vgl. dazu: Alexander Gottlieb Baumgarten, Metaphysik 1739, § 533. Derselbe, Sciagraphia encyclopaediae philosophicae. Aus dem Nachlaß herausgegeben von J. Ch. Foerster, Halle 1769, § 26. Georg Friedrich Meier, Theoretische Lehre von den Gemütsbewegungen überhaupt. Halle 1744, § 7.

[3]) Vgl. dazu: Philosophische Briefe von Aletheophilus. Frankfurt und Leipzig 1741, S. 5 ff.; ferner Baumgarten, Metaphysik § 544.

großer Gelehrter, Metaphysiker, Algebraist und wer weiß was sonst sein. Allein solange er kein Kenner der schönen Wissenschaften ist, solange ist er ein ungeschliffener Klumpe". Ueber diese Vorbedingungen erhebt sich der führende Gedanke Baumgartens, der die Schönheit als sinnlich erkannte Vollkommenheit definiert, sofern Vollkommenheit die Harmonie des Mannigfaltigen in der Einheit bedeutet. Diese Erkenntnis vollzieht sich also durch das Mittel unserer Sinnesorgane: Schönheit ist Vollkommenheit des sinnlich Erkannten. Den „Stoff zum Schönen", den „Vorrat von schönen Gedanken",[1]) in deren unpersönlicher Bestimmung die ganze Theorie wurzelt, verarbeiten natürlich nicht die groben Werkzeuge unserer Sinne, diese sind nur ein Mittel, das sogar verderben kann wie bei Homer und Milton, das innere Gefühl erst ist unser urtümlicher, hoher Besitz. In dieser Bedeutung konnte Meier in seiner Erwiderung auf die Kritik Mendelssohns von dem „sinnlich schönen Begriff" sprechen, der jeder Kunstübung als Wegweiser dient; daß er hier von einem Begriff handelt, ist nachdrücklich hervorzuheben. Als Mendelssohns Rezension in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste" erschien, war dieser bereits seit einigen Jahren mit Lessing bekannt. Auch Lessing hat die Theorien der Aesthetik nicht in die Tiefe ihrer Abstraktionen verfolgt, sondern in ihren angewandten Ergebnissen gefestigt. Ein Schüler des englischen Sensualismus stützt er sich vorzüglich auf Harris, dessen „Dialoge über die Kunst" und über „Musik, Malerei und Dichtung" um die Mitte jenes Jahrhunderts in Deutschland sehr verbreitet waren. Die psychologische Analyse in der Aesthetik legt an sich schon ein großes Gewicht auf die Erforschung derjenigen Eigenschaften und Zustände, mit denen die ästhetischen Objekte an den Gefühlen des Beobachters rühren. So steht auch das System Harris den subjektiven Begründungen fern und führt die einzelnen Künste auf die Ordnung ihrer gegenständlichen Teile im Raume und in der Zeit zurück. An diesen und ähnlichen Gedankengängen hatte sich Lessing gebildet, ein ebenso empfänglicher, nur mit mehr Ordnungssinn begabter Leser wie Hamann. Das Problem, das er im „Laokoon" behandelt, ist nur in der Hinsicht seine eigentümliche Schöpfung als hier zum erstenmale in der deutschen Geistesgeschichte eine scharfsichtige Zergliederung geistiger Erscheinungen großzügig durchgeführt ist. Und auf

[1]) Vgl. dazu: G. F. Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Halle 1748, I.

dieselben Fragen zielt er auch in seinem von einer höheren Originalität durchwärmten Werke, in der „Hamburgischen Dramaturgie" hin. Zwar hat Lessing seinen Begriff der Schönheit nicht eigentlich entwickelt, es ist uns nicht bekannt, daß er sich irgendwo über das Wesen der Schönheit geäußert hätte, doch ist — und das dient zur Schlußfolgerung — seine Aesthetik allgemein auf die objektiv-formalen Bestimmungen gerichtet. Damit führen uns die Gegensätze von Form und Inhalt im Wesen des Schönen unmittelbar an Herder und Kant heran. Dieser hatte in seiner „Kritik der Urteilskraft" das ästhetische Wohlgefallen in demjenigen Lustgefühl erkannt, das aus der Uebereinstimmung des Objektes mit unseren Erkenntniskräften hervorgeht. Ein Gegenstand, der der Natur unseres Erkenntnisvermögens angemessen ist, ist somit formal oder subjektiv zweckmäßig. Nach diesem Prinzip beurteilt unsere Urteilskraft mit dem Geltungswert subjektiver Allgemeinheit die Objekte. Folglich wird ein Gegenstand schön gefunden, wenn seine Form die Gemütskräfte des Menschen in den Stimmungsgrad der Harmonie erhebt, das befreiende Verhältnis zwischen Phantasie und Verstand erzeugt. Das schien freilich zu sagen, daß das Schöne den Ausdruck eines subjektiven Gefühls darstelle, das der ästhetische Gegenstand natürlich errege, das wir aber nicht in dessen Wesen hinein weiter verfolgen. Dagegen kämpft der Aesthetiker Herder an. Hatte er es doch schon im Jahre 1769 als knapp Fünfundzwanzigjähriger mit entschiedenen Worten abgelehnt, daß „sich alles, was bisher in Deutschland für die Aesthetik geleistet, zu sehr in der Region des Seelischen, des Subjektiven (halte), statt an den Gegenständen des Schönen die sinnlichen Empfindungen zu studieren".[1]) Die ästhetischen Begriffe der Erhabenheit, Größe, Schönheit usw. haben sich ja erst durch Abstraktion aus den mannigfaltigsten Eindrücken gebildet. Von der Quelle dieser Begriffe und ihrer wirksamen Bedeutung will er fortschreiten bis an die Reaktion der Sinne. Das ist eine Erneuerung, eine Erweiterung des analytisch-physiologischen Verfahrens. Der alte Herder nun, dessen Auge von Neid getrübt, dessen Herz von Kränkung müde war, griff über die Ergebnisse, die er aus seinen bisherigen Ansichten ableiten konnte, mit greisenhaftem Eigensinn hinaus. In dieser Vergrößerung erscheint uns so recht deutlich der auf das objektiv Formale gerichtete Sinn des ostpreußischen Gelehrten, dessen Stammesgenossen

[1]) Vgl. dazu: R. Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken. Berlin 1877, I, 253.

damals längst in diesem Geiste künstlerisch tätig waren und von der unbewußten Erfüllung dieser Grundsätze weiter schritten in den grenzenlosen Raum. In der „Kalligone" ist die Schönheit das „Maximum des Daseins der Dinge, ihre Vollkommenheit, von uns sinnlich wahrgenommen, ihr Wohlsein, sofern es, vermittelt durch unser Gefühl, auch in unserem Wohlsein widerklingt".[1])

Diese knappe Skizze genügt als Hintergrund für unsere Ausführungen. Wir haben den kunsttätigen Menschen zu betrachten, sei es in seiner schöpferischen Handlung, sei es in seinem von Begeisterung getragenen Kunstgefühl. Namentlich dieser Umstand scheidet (rein äußerlich) den Aesthetiker Winckelmann von der Reihe der oben angeführten Denker. Goethe sagt von ihm, er sei mit der „Begierde des Schauens geboren". Diese Fähigkeit, von der Begeisterung sich beflügeln zu lassen und durch sie die Erdenschwere des gelehrten Vorwurfs zu überwinden, hat seine dauernde Bedeutung bedingt. Erst jüngst wieder wurde darauf hingewiesen, daß die Leistung Winckelmanns über den Gehalt seiner kunstgeschichtlichen Werke hinausweise,[2]) ihre formale Ausstattung aber, so können wir hinzufügen, ist durch diesen Inhalt mit wesentlicher Einwirkung hindurchgewachsen. Parisot hat von Winckelmann gesagt: „es ist als strahle sein Stil von den Feuern der Sonne Griechenlands", und im gleichen Sinne Goethe: „Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag es wollen oder nicht". Und auch er selbst war sich seiner dichterischen Kräfte bewußt, die er an den antiken Gegenständen übte. Am 20. März 1756 schreibt er aus Rom seinem Freunde, daß er jederzeit Zutritt habe zu den Statuen des Apollo und des Laokoon, „um meinen Geist durch das Anschauen dieser Werke desto mehr in Bewegung zu setzen". Die Beschreibung dieser Bildwerke beschäftigt ihn dermaßen, daß ihre Vorstellung ihn, wo er geht und steht, begleitet. Als erfüllten ihn poetische Pläne, denen er die Treue seiner unbeschränkten Persönlichkeit wahren muß, so ganz will er sich dem einsamen Nachdenken überlassen und von der Gesellschaft zurückziehen. Denn: „Die Beschreibung des Apollo erfordert den höchsten Stil: eine Erhebung über alles, was menschlich ist". Es ist, als leuchte er mit

[1]) Ebenda II, 701.

[2]) Vgl. dazu: W. Waetzoldt, Christ und Winckelmann: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dessoir XV, 177. Derselbe, Deutsche Kunsthistoriker. Leipzig 1921, S. 45 ff.

diesen Worten über die bloße Art seiner Arbeitsweise zurück in die tieferen Schichten seines Denkens, das sich erheben will über alles, was menschlich ist, das an den göttlichen Formen, von verzückter Einbildung entführt, hinaufschwebt zu Gott selbst. Denn da er sich nun fragt, was Schönheit sei, verstummt er wie ein Ekstatiker vor seinem Gott. Wir haben auf seinen Mystizismus, in den ihn seine Kunstbetrachtung versenkt, bereits oben hingewiesen. Dessen ganze Bedeutung wird erst an der Bildung seines Idealbegriffs deutlich, der über seine Vereinzelung hinaus die Zeichen einer künftigen Entwicklung in sich trägt. „Gib acht, ob der Künstler die Schönheit gekannt habe", so ruft er seinem Leser zu in seinen „Essays an die Deutschen", dem unvergänglichen Ergebnis seiner florentinischen Reise. „Die Schönheit ist das schwerste in der ganzen Kunst. Die äußere Fläche ist für den Künstler so schwer auszuforschen, wie von den Weisen das Innere desselben." Die götterlose Gegenwart erreiche die Schönheit weder in den Meisterwerken ihrer Kunst, noch vermag sie der erwägende und berechnende Verstand zu erkennen. Und während Winckelmann da noch zaudert, uns zu sagen, was das Schöne sei, während er selbst noch vielleicht nicht die Schleier dieses Geheimnisses durchdrungen hat, verschiebt er die auf das Wesen gerichtete Frage zum höheren kunsttechnischen Problem. „Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen; dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden ..." Die Ellipse ist für ihn ein Ausdruck dieses Einfachen und seiner steten Veränderung. Diese Schönheitslinie kann aber weder der Mathematiker errechnen, noch der Methaphysiker erklären und auch die Erfahrung irrt, wie schon Leonardo da Vinci erkannt hat. Das Genie allein überwindet diese Schranken. Mit wehmütiger Resignation schließt diese Abhandlung: das Wesen der Schönheit bleibt ihm unbegriffen. Noch vier, fünf Jahre später hat er es in seinem Hauptwerk gestanden: „Lange, aber zu spät, habe ich (der Schönheit) nachgedacht, und in dem schönsten und reifen Feuer der Jahre ist mir ihr Wesen dunkel geblieben, daher ich nur unkräftig und ohne Geist von derselben reden kann; meine Bemühung kann indessen andern der Antrieb zu gründlichern und von der Gratie begeisterten Lehren werden".[1]) Noch einmal rüstet er jetzt alle seine Kräfte zu diesem schwierigen Unternehmen, und wünscht nur, sich und dem Leser mit seinen Ausführungen zu genügen; „aber dieses

[1]) Winckelmann, Werke IV, 44, § 6.

ist auf beiden Seiten ein schwer zu erfüllender Wunsch".[1]) In welchem Verhältnis, so lautet unsere erste Frage, steht denn Winckelmanns Idealbegriff zu seiner eigengemäßen Denkform? „Mit erwärmeter Einbildung von dem Verlangen, alle einzelne Schönheiten, die ich bemerket, in Eins und in einem Bilde zu vereinigen, suchete ich mir eine dichterische Schönheit zu erwecken, und mir gegenwärtig hervorzubringen".[2]) Eine prächtige Definition für die Denkform, in der sich der romantische Kunstbesitz der nächsten Zeit aufschloß. So findet Winckelmann, streng diesen Bahnen folgend, daß unser Begriff von der allgemeinen Schönheit „sich in uns durch einzelne Kenntnisse (bildet), die, wenn sie richtig sind, gesammlet und verbunden uns die höchste Idea menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können".[3]) Eine nähere Bestimmung des Begriffs ergebe sich daraus freilich nicht. Der Ausdruck „Idea", den Winckelmann hier und sonst häufig verwendet, schillert uns in seinen Schriften in verschiedenen Bedeutungen entgegen und verwirrt ihr Verständnis. Er hat den Sinn dieses Begriffs wohl aus dem Italienischen geschöpft und verstand darunter soviel wie das Gedankliche. An anderer Stelle kehrt dieser Begriff in der Bedeutung des sokratischen εἶδος wieder. Da Winckelmann das „Ideal" nicht zur metaphysischen Bestimmung erheben will, wie dies aus seiner Verbindung: „ideale Schönheit" hervorgeht, so gleitet er jählings in Widerspruch und Irrtum herab. Es ist fast eine Flucht aus der Verwirrung, wenn er sich zur „Unbezeichnung"[4]) der Schönheit rettet und, von seiner Wanderung durch das wortreiche Gestrüpp erschöpft, aufatmet: „Die höchste Schönheit ist in Gott!"[5]) Das ist die andere, taghelle Seite seines Mystizismus. Sie ist im höchsten Maße typisch für die Entwicklung der objektiven ästhetischen Kategorien in der deutschen Romantik. Man hat bisher noch nicht darauf hingewiesen, daß sich die romantische Kunstform vorzüglich durch die reinen Wesenszüge des Erhabenen bewegt, daß im Gegensatz zum deutschen Klassizismus die Romantik den Weg aufwärts schreitet von der Kategorie des Schönen zur Kategorie des Erhabenen. Das ist die große Linie von Winckelmann

[1]) Winckelmann, Werke IV, S. 45, § 9.
[2]) Ebenda 46.
[3]) Ebenda S. 59, § 21.
[4]) Ebenda S. 61, § 23.
[5]) Ebenda S. 60, § 22.

zu Heinrich von Kleist. An einem ihrer Ausgangspunkte, in ihrem Zusammenhang mit den wirkenden Zügen der Denkform stehen wir hier; „der Begriff der menschlichen Schönheit", sagt Winckelmann,[1]) „wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet... Durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, so wie es durch dieselbe alles wird, was wir wirken und reden: denn was in sich groß ist, wird, mit Einfalt ausgeführet und vorgebracht, erhaben". So hat Winckelmann in treuer Hingabe an die künstlerische Bedeutungskraft der Gegenstände ihren eigentümlichen Wirkungssinn durch die Verstärkung ihrer außerästhetischen Elemente zum Erhabenen emporgewandelt. Das war ein Programm: nicht bewußt und kaum geahnt. Aber als er es schrieb, erwachte eben jene Generation zum Dasein, die wohl durch notwendige Veränderungen hindurch, doch nicht in anderem Geiste es künstlerisch belebte. Der ästhetische Idealbegriff der ostdeutschen Renaissance ist von der Dynamik seiner Wertobjekte erschaffen.

Wenn wir im folgenden einige Wesenszüge nachzeichnen, denen wir im angedeuteten Sinne auf dem Gebiete der romantischen Kunstauffassung begegnet sind, so scheiden für uns natürlich diejenigen Probleme und Persönlichkeiten aus, deren Bestimmung eindeutig feststeht, oder von diesen Ausführungen nicht abweicht. Dies ist sogleich auf Hamann zu beziehen, in dessen Aesthetik, wenn seine geniale Systemlosigkeit überhaupt so genannt werden darf, die Kategorie des Erhabenen den größeren und für seine Weltanschauung bedeutenderen Bezirk einnimmt. Gleich empfänglich für das Erhabene und Komisch-humoristische, beharrt er in seiner Kunstform, die er an diesen Gegensätzen mit kindlicher Freude wundschlägt, zwischen dem Heiligen und Possenhaften, was keine Abwandlung, sondern nur die beiden zusammenhängenden Seiten des schlechthin Ungestalten ausmacht. Es ist merkwürdig, daß das philologische Talent, das Hamann im höchsten Sinne auszeichnet, keinen Ausgleich in seinem Formbewußtsein schuf; er ist darin, wenn wir über den ungleichen historischen Wert hinwegsehen, ein Gegensatz zu Wilhelm von Humboldt. Hat dieser die Form überschätzt, wenn er, die Engländer als Vorbild, sich beklagte, nie die Klarheit, lichtvolle Ordnung und leichte

[1]) Ebenda.

Zierlichkeit[1]) ihres Stiles erreichen zu können, so zieht jener mit einer tiefen Verachtung gegen jede ästhetische Regel „in den wundersamsten Verhüllungen und Verschnörkelungen, in humoristisch-ironischer Episodik und prophetisch zürnender Bibelsprache, in aktuellen Bezügen und ewigen Grundwahrheiten, in erhabenen und burlesken Bildern wie in derben Zynismen und stammelnden Ahnungen, in tiefsinnigen Inspirationen und abstrusen Mikrologien“[2]) seinem Ziele entgegen. Immer in jähem Stürzen und Schwanken über Wellenberg und Wellental schießt er dahin, und manchmal scheints, als verlöre er das Feuer des Leuchtturmes aus den Augen. Für sein Verhältnis zum Leser hätte Goethe eine schöne Gleichung in jener Geschichte geben können, die er am Tage seiner ersten Abreise aus Rom in sein Tagebuch schrieb:[3]) „Man erzählt von einem Schiffer, der, von einer stürmischen Nacht auf der See überfallen, nach Hause zu steuern trachtete. Sein Söhnchen, in der Finsternis an ihn geschmiegt, fragte: ‚Vater, was ist denn das für ein närrisches Lichtchen dort, das ich bald über uns, bald unter uns sehe?‘ Der Vater versprach ihm die Erklärung des andern Tags, und da fand es sich, daß es die Flamme des Leuchtturms gewesen, die einem von wilden Wogen auf und nieder geschaukelten Auge bald unten, bald oben erschien ...“

Wir müßten die Brüder Schlegel dieser Darstellung fernhalten, wenn wir ihren eigenen Standpunkt einnehmen wollten. August Wilhelm schrieb nämlich: „Zum Glück wartet die Poesie eben so wenig auf die Theorie, als die Tugend auf die Moral, sonst hätten wir fürs erste keine Hoffnung auf ein Gedicht“.[4]) Und wir sahen auch die Prinzipien der Romantik, verhaftet an den Kräften der gleichstimmigen Denkform, längst wirksam, ehe Friedrich Schlegel das in den Anschauungen seiner Zeit und Richtung tief begründete Bekenntnis tat: „Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist.“[5]) Aber an diesen gelegentlichen, oft mehr von der Laune als von der Ueberzeugung geleiteten Aussprüchen dürfen wir Friedrich Schlegel am wenigsten festhalten. Tiefer liegen die Ursachen, an denen er selbst und sein Künstlertum gescheitert ist. Man

[1]) Vgl. dazu: Wilhelm v. Humboldt an Körner, Berlin, 3. Mai 1796.
[2]) R. Unger, Hamann I, 241.
[3]) Goethe, Italienische Reise, Rom, 21. Februar 1787.
[4]) Athenäumsfragmente 9.
[5]) Ebenda 108.

hat schon darauf hingewiesen,[1]) daß die offenbare Tragödie dieses Lebens in dem Verhängnis wurzelt, in blindem, vielleicht selbstgefälligem Eifer den Umkreis reiner Zustandswerte in die engere Sphäre der gegenständlichen Bedeutungen hineingetragen zu haben. Wir müßten von diesem Gesichtspunkt aus freilich fragen, ist Schlegel darin nicht ein Repräsentant der Romantik überhaupt, ist das nicht ein Symptom ihres ganzen Aufstrebens, dem die Triebe des Verfalls stetig an seinen Kräften zehren? Und wenn wir dies bejahen können, dann erfassen wir auch klarer Schlegels Kunstphilosophie, die wir nach seinem eigenen Wunsch kein System nennen wollen. Was die Dichtung der Romantiker in der Kategorie des Erhabenen vollendet, das erfüllen die frühromantischen Theoreme mit ihren Begriffen des Unendlichen, Ewigen usw. Daher ist „die romantische Poesie... eine progressive Universalpoesie".[2]) Sie kann sich ganz an die unpersönlichen Dinge ihrer Darstellung verlieren, ja sie täuscht uns vor, daß sie ihren Stoff an den Vorgängen der Individualisation auflöse, und doch dient ihr diese an den Erscheinungen zersplitterte Form nur dazu, den persönlichen Gehalt strahlender zu erheben. Schon früher einmal[3]) hatte Friedrich Schlegel die Reflexion als einen wesentlichen Bestandteil der modernen Poesie angesprochen. Damals hatte er nach der Art ihrer Verbindung, in der das Dichterische und das Philosophische sich begegnen, die „idealische Poesie" in zwei Gruppen unterschieden, in die sogenannte „didaktische Poesie" und in „die eigentliche philosophische Poesie." Diese Einteilung war keine systematische Ordnung, sondern eine Folge der entwicklungsgemäßen Tendenz. Auf deren Höhe stellte er die „philosophische Tragödie". Hier ist die Begriffsbestimmung des Erhabenen unverkennbar festgehalten; „Hamlet" führt Schlegel als Beispiel an und sagt: „Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein Maximum der Verzweiflung. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewigen Kolossalen Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt".[4]) Dieses Ziel nun, zu dem die romantische

[1]) Friedrich Steppuhn, Friedrich Schlegel, als Beitrag zu einer Philosophie des Lebens: Logos I, 273.

[2]) Athenäumsfragmente 116.

[3]) Minor, Friedrich Schlegel I, 103 ff.

[4]) Ebenda S. 107.

Poesie ihrer Theorie nach strebt und das sie tatsächlich, wie unten dargelegt wird, erreicht hat, ist der Erfolg der erweiterten Geltung, zu der die Reflexion sich erhoben hat. Auf den Flügeln dieser poetischen Reflexion schwebt die romantische Dichtung am meisten zwischen dem Dargestellten und Darstellenden, und in dem sich diese reflexive Tragkraft immer wieder potenzieren kann, vervielfacht sich die Poesie in der Mitte zwischen Gegenstand und Dichter wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln. So hat Schlegel, wahrhaftig mit einem divinatorischen Bewußtsein begabt, unerklärlich früh (1798!) die Wesenszüge der romantischen Denkform nicht unscharf umrissen. Und geboren aus dem freilich unausschöpfbaren Verhältnis von Subjekt und Objekt, ist die romantische Poesie unendlich. „Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann".[1]) Und von da ist zur letzten Folgerung dann kein weiter Schritt mehr: diese außerordentlichen Vorzüge erheben die romantische Poesie über die Bedeutung der Art und machen sie selbst zum erstrebenswerten Ideal: „in einem gewissen Sinne ist und soll alle Poesie romantisch sein". Dieses der ästhetischen Kategorie korrelate Unendlichkeitsstreben der romantischen Poesie löst sie auch in eine ruhelose Bewegtheit auf; denn „Befriedigung findet sich nur in dem vollständigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelöst wird; wo alle Sehnsucht schweigt. Dies ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt!... eine vollständige Schönheit, die ganz und beharrlich wäre; eine Juno, welche nicht im Augenblick der feurigsten Umarmung zur Wolke würde".[2]) Wir vermögen die reiche Auslese, die wir nach dieser Richtung in den Schriften Friedrich Schlegels machen könnten, nicht bedeutsamer zusammenzufassen, als mit einem seiner eigenen Gedanken, den er in einem Briefe an seinen Bruder vom Februar 1796 niedergelegt hat. Es handelt sich hier bereits um ein weiteres Ergebnis der kunstphilosophischen Erwägungen, die in der Frühromantik noch nicht mit ihrer reifen Kraft lebendige Wurzeln schlugen, so deutlich wir sie auch sogleich im künstlerischen Erzeugnis des jungen Tieck und Wackenroders finden werden. So klingt auch schon in diesen ästhetischen Bestimmungen der Gegensatz zur Klassik an, wenn Schlegel schreibt:

[1]) Athenäumsfragmente 116.

[2]) Friedrich Schlegel, Ueber das Studium der griechischen Poesie: Minor I, 87.

„Denn auch in der Einsamkeit wird der Naturſohn, in dem der Funken der Menſchheit ſchon erwacht iſt, ſich eben dadurch von dem Tiere unterſcheiden, daß er ... mit ſeinem Schmerz ſich ſelbſt unterhält. Eben darin liegt das Menſchliche, welches jeden Menſchen rührt. Es iſt nicht bloß Leiden, welches nicht rührt und intereſſiert, ſondern Wehmut, deren das Tier nicht fähig iſt, mit Tätigkeit und Genuß gemiſchter Schmerz.—"

Die äſthetiſche Bedeutung des Leidenſchaftlichen und ſeine Steigerung zu den Affekten des Schmerzes, Entſetzens und dgl. findet erſt in dem dichteriſchen Jugendbündnis, das Tieck und Wackenroder verknüpft, den farbenreichen Ausdruck. Wollte man die künſtleriſche Anlage dieſer Generation von da in ihre perſönliche Verfaſſung zurückleiten, ſo könnte ſie ein Wort Brentanos allgemeinhin bezeichnen, wenn er ſagt: „Ueber meinem Haupt ſteht das Leben wie ein unendliches Labyrinth von Gewittern erbaut".[1]) Aus dieſer ungewöhnlichen Spannung des Lebensgefühls wurde nicht mit Unrecht eine Beziehung zur romantiſchen Darſtellungsform abgeleitet. In ihr hat der Gegenſatz zur Klaſſik bereits ganz ſichtbar Geſtalt gewonnen. Der Maler Tiſchbein hatte in einer Zeichnung Goethes Iphigenie mit einem Opfer verglichen, „deſſen Rauch, von einem ſanften Luftdruck niedergehalten, an der Erde hinzieht, indeſſen die Flamme freier nach der Höhe zu gewinnen ſucht".[2]) Aber, wie ſchon kurz bemerkt, nicht die ungleichen Gefühle, ſein Daſein zu erfüllen, tragen die Beſtimmungen des Ausdrucks, ſie ſind ſelbſt bloß ein Teil von ihm, deſſen Linien wir nur nicht ſinnhaft wahrnehmen. Dies wird namentlich an der Entwicklung Tiecks klar, deſſen eigengemäße Denkform wir unwandelbar durch ſein Leben verfolgen können; ſein Lebensgefühl und deſſen Ausdruck aber verändert ſich merkbar, was freilich ſeine objektiven Gründe hat, die wir hier nicht weiter verfolgen. Es war ganz treffend, wenn Friedrich Schlegel den „Lovell" ein Buch nannte, das einen Kampf der Poeſie und Proſa darſtelle, wo die Proſa mit Füßen getreten werde und die Poeſie über ſich ſelbſt den Hals breche. Er hätte noch hinzufügen können, was er ein anderes Mal ſagte: „Wer etwas Unendliches will, der weiß nicht was er will ..."[3]) So hat hier auch der jugendkräftige Zug nach der äſthetiſch weiteren Kategorie des Erhabenen in der Darſtellung greller Leidenſchaften und heißer

[1]) Clemens Brentano an Achim von Arnim, Frankfurt a. M., 17. Juli 1807.
[2]) Goethe, Italieniſche Reiſe, Rom, 10. Jänner 1787.
[3]) Lyzeumsfragmente 47.

Erregungen seinen Niederschlag gefunden. Tieck drückt dies gerne paradox aus; so spricht er in seinem Roman wiederholt vom „innigen Entsetzen". Der Vorwurf des „Lovell", man müßte das in die Einzelheiten verfolgen, fördert solche Züge, strebt geradezu an dem Schönen vorbei zu seinen höheren Graden. Wir müssen ihn nur in die Formel Brentanos übersetzen, die zwar einer anderen Gelegenheit entstammt: „Der göttliche schnelle Mensch, der so über die Erde geschleudert wird, o könnte er eine herrliche Linie nur beschreiben im Fluge und müßte die Flügel nicht abstreifen, rußige Mauern zu kehren!"[1]) Um bloß hinzuweisen auf den bedeutsamen Wandel, der sich in Tiecks künstlerischen Anschauungen vollzieht, seien wenigstens zwei bezeichnende Aeußerungen aus verschiedenen Lebensabschnitten des Dichters angeführt. Während es, als Beispiel von vielen, im „Lovell" heißt: „In dem Entsetzen lag eine Art von wütender Freude, ein Genuß, der vielleicht außerhalb den Grenzen des Menschen liegt"[2]), während hier Tieck selbst jenseits der natürlichen Gefühle verweilt und bedächtig ihre ganze Reihe durchschreitet, hat er später Kleist verurteilen müssen, weil diesem in allen seinen Werken der radikale, unheilbare Mangel eignet, „bei seiner Liebe und Kenntnis der Wahrheit und Natur ein plötzliches grelles Gelüst, beide zu überspringen, und das Leere, Nichtige, dennoch höher als die Wirklichkeit zu stellen."[3]) Aesthetische Begriffe können sich allerdings umstellen und mit ihnen oft nicht nur die äußeren künstlerischen Formen; das innere geistige Gefüge aber steht fest und trägt die Persönlichkeit über den Wellenspiegel ihres tätigen Daseins. Als Jünglinge hatten Tieck und Wackenroder die „Herzensergießungen" entworfen; hier heißt es: „Es ist nicht darauf angesehen, etwas ganz aus eigenem Sinne zu gebären; der Kunstsinn soll vielmehr emsig außer sich herumschweifen, und sich um alle Gestalten der Schöpfung mit behender Geschicklichkeit herumlegen, und die Formen und Abdrücke davon in der Schatzkammer des Geistes aufbewahren; so daß der Künstler, wenn er die Hand zur Arbeit ansetzt, schon eine Welt von allen Dingen in sich finde".[4]) Die romantische Denkform in ihrem klarsten Fluß hat da der junge Klosterbruder in sein schönes und reines Gefäß geschöpft. Und als der

[1]) Clemens Brentano an Achim von Arnim, 17. Juli 1807.
[2]) I, 187.
[3]) Ludwig Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1848, II, 34.
[4]) Wackenroders Werke I, 29 f.

wohlerfahrene alte Kritiker Tieck an einer ähnlichen Stelle seiner späten Wanderung vorbeikommt, schüttelt er nachdenklich den Kopf und versteht gar nicht, wie man aus anderer Quelle schöpfen könne: „Mit dem was man gewöhnlich Ideal nennt, bin ich niemals einverstanden gewesen... Das gewöhnliche Ideal ist etwas ganz Allgemeines, eine angebliche Schönheitsidee, die am Ende nur eine Negation ist;... Aber hierin liegt die Poesie nicht, sondern gerade in dem Lebendigen und Individuellen".[1]) Wohl bemerkt er dazu, daß er in Platos ἰδέα etwas Göttliches finde, aber nur in wenigen Fällen werde sie auch in ihrem urtümlichen Sinne verstanden. Diese Einschränkung geht offenbar auf sein Verhältnis zu Solger und ganz vorzüglich auf diejenigen Umstände zurück, die wir aus dem Problem der „romantischen Ironie" noch werden abzuleiten haben. Hier setzen wir zunächst unsere Abhandlung über den formalen Ausdruck des Erhabenen fort, der bei dem jungen reizsamen Wackenroder sich in der Darstellung von Leidenschaft und Schmerz zu erfüllen strebt. „Schmerzliche und widrige Empfindungen greifen mit Macht durch die Seele, halten sie fest und zwingen sie gleichsam zur Teilnahme und zum Behagen; und wenn sie überdies mit einem gewissen poetischen Schwunge die Phantasie anfallen und aufregen, so können sie das Gemüt in einer hohen und begeisterten Spannung erhalten..."[2]) Die Tiefengrade dieser Stimmung wirken natürlich über ihren engeren Bereich hinaus. Als H. v. Kleist seine Tragödie „Penthesilea" abschloß, brach er in Tränen aus über den Tod seiner jungen Königin; Wackenroder berichtet mit innigem erlebtem Verständnis von dem Maler Domenichino: „Manchmal, wenn er eine trauernde Figur im Sinne hatte, hörte man ihn in seinem Arbeitszimmer mit unterdrückter, ächzender Stimme wehklagen; oder wenn es ein freudiges Gesicht sein sollte, so war er munter und sprach lebhaft mit sich allein".[3]) Diesem künstlerischen Typus steht schroff gegenüber die dichterische Persönlichkeit, die Solger kennzeichnet: „So ernsthaft auch seine Begebenheiten, vom Standpunkte des gemeinen Lebens aus betrachtet, sein mögen, wir müssen dem Künstler anmerken, daß es ihm gleichwohl nicht Ernst damit ist... Daher die Heiterkeit des Künstlers, seine Gleichgültigkeit gegen die Besonderheit der ernsthaftesten, ja

[1]) Köpke, Tieck II, 240.
[2]) Wackenroder, Werke I, 75.
[3]) Ebenda I, 97 f.

gräßlichsten Begebenheiten, welche Empfindung sich dann auch dem Betrachter des Kunstwerkes mitteilt, dessen Gefühle sich in die größte Ruhe und Heiterkeit auflösen".[1]) Immer dichter fließen uns damit die Linien unseres nächsten größeren Problems in unsere Erwägungen ein, an dem wir erkennen sollen, welche Wandelkraft die spezifische Denkform der Romantiker zurückleitet zum Ausgleich ihrer Sonderart. Doch neben jenem oben dargelegten Gefühl für die Kunst löst sich aus der Summe der romantischen Kunstanschauungen auch eine neue Art der Kunstbetrachtung los, die die Gegenstände kräftiger in den Umkreis des künstlerischen Blicks hineinrückt, ihre individuelle Wahrheit und besondere Natürlichkeit betont. Während einer der bedeutendsten Kritiker, A. W. Schlegel, noch zu einer späteren Zeit sagte: „Da es ... durchaus keine Wissenschaft gibt, welche rein objektiv, allgemeingültig urteilen lehrte, so bleibt nichts andres übrig als sich seiner Persönlichkeit dabei bewußt zu sein, sie liberal zu behandeln, und so viel möglich in der Art der Mitteilung mit auszudrücken ..."[2]), während hier noch die Individualität des Kritikers unbegrenzt offen bleibt, sucht Wackenroder sie der Macht des Kunstwerks hinzugeben: „Es ist nicht genug ein Kunstwerk zu loben: ‚es ist schön und vortrefflich' ... wir müssen uns jedem großen Künstler hingeben, mit seinen Organen die Dinge der Natur anschauen und ergreifen, und in seiner Seele sprechen können: ‚Das Werk ist in seiner Art richtig und wahr'".[3]) Aber noch verhallte ungehört dieser Ruf und die geschichtlichen Begebnisse, als hätten sie sich in ihrem Ablauf übereilt, rissen jäh den Faden ab, der sich in Kleists Künstlertum ausspann. Wackenroders zarter Sinn fühlte, daß die Kunst in ewig wechselnder Gestalt unter den mannigfaltigen Zonen der Erde sich zum Himmel erhebe, daß es eine Unvollkommenheit unserer Sinne und unserer Urteilskraft ist, wenn wir den Tempel der Griechen nicht eben so wohlgefällig finden wie den gotischen Tempel, die rohe Kriegsmusik der Wilden nicht so lieblich wie den kunstreichen Kirchengesang; denn „dem allgemeinen Vater, der den Erdball mit allem, was daran ist, in seiner Hand hält, duftet auch von dieser Saat nur ein vereinigter Wohlgeruch ..."[4])

[1]) Solgers Vorlesungen über Aesthetik, Leipzig 1829, S. 244.
[2]) A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst I, 27: D.L.D. 17.
[3]) Wackenroder, Werke I, 87.
[4]) Ebenda S. 46 f.

Es ist das Gesetz der Kreislinie, daß ihr Punkt je weiter er von seinem Ursprung rückt, gleichzeitig um so näher wieder an ihn herankommt. Diesen Wandellauf mußte auch die romantische Denkform durchmachen, denn wir sahen schon verschiedenfach, daß sie dort, wo sie über die Gegenstände hinaustastet, notwendig mit deren Umkreis ihre strenge Eigenart verändert. Wenn Novalis, wie in unserem zweiten Abschnitt dargelegt wurde, durch das mystische Selbstbewußtsein zum magischen Idealismus hindurchging, so schritt er eine Reihe unauflösbarer Gegensätze ab. Diese haben nicht nur herbe Widersprüche in seiner Lebensauffassung, sondern eben so deutlich auch in seinen Kunstanschauungen hervorgerufen. Ein System der Aesthetik aus seinen Fragmenten und Prosaschriften zusammenzusetzen, dürfte kaum je gelingen. Aber beobachten können wir, wie sich stufenweise mit den krankhaften Zügen seines Körpers auch die Verfassung seines geistigen Besitzes auflöst, oder besser gesagt, umformt. Nur matt erkennen wir noch die Regung des ursprünglichen Geistes, wenn Novalis etwa ein Jahr vor seinem Tode schreibt: „Ich weiß nicht, aber mich dünkt, ich sähe zwei Wege um zur Wissenschaft der menschlichen Geschichte zu gelangen. Der eine mühsam und unabsehlich, mit unzähligen Krümmungen, der Weg der Erfahrung; der andere, fast Ein Sprung nur, der Weg der innern Betrachtung".[1]) Dieses letzte Wort fügt sich sehr gut; es stellt den Gegenpol zum empirisch erworbenen Gedankenbesitz dar und sinkt nicht in den Raum der ideellen Anschauung zurück. Eine „innere Betrachtung" war es, wenn der Blick des Romantikers versonnen und öfters noch verzückt über die Gegenstände zu ihrer künstlerischen oder metaphysischen Bestimmung strebte. Einen Weg des „Zauberers" hatte Novalis dieses Verfahren genannt und Physik war ihm „nichts, als die Lehre von der Phantasie".[2]) „Die Poesie ist nämlich", so führt er in einem andern Fragment aus, „wie die Philosophie, eine harmonische Stimmung unsers Gemüts, wo sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht, alles seine passende Begleitung und Umgebung findet. Es scheint in einem echt poetischen Buche alles so natürlich — und doch so wunderbar. Man glaubt, es könnte nichts anders sein, und als habe man nur bisher in der Welt geschlummert — und gehe einem nun erst der rechte Sinn für die Welt auf. Alle Erinnerung und Ahndung scheint aus eben dieser Quelle

[1]) Novalis Schriften IV, 71.
[2]) Ebenda II, 203 (90).

zu sein. So auch diejenige Gegenwart, wo man in Illusion befangen ist — einzelne Stunden, wo man gleichsam in allen Gegenständen, die man betrachtet, steckt und die unendlichen, unbegreiflichen, gleichzeitigen Empfindungen eines zusammenstimmenden Pluralis fühlt".[1]) Nur in dieser Bedeutung nennt Novalis die Kunst einen ganz und gar aprioriſchen umgekehrten Gebrauch der Sinne, wie er ein andermal, etwas deutlicher, das Auge des Malers, das Ohr des Musikers mit der Einbildungskraft, dem Sprachorgan und den Empfindungen des Poeten vergleicht. Die Wahrheit seiner Anschauung wird nicht nur durch die verschleierte Ausdrucksweise verdunkelt, sondern durch die vielen gegensätzlichen Aussprüche auch verwirrt. Unklar kommen seine Begriffe aus den flüchtigen Stimmungen seines Gemütes. Wir können durch die vielfarbigen Hüllen hindurch Novalis in seiner eigengemäßen Denkform am besten dort erkennen, wo er sagt: „Es gibt eine symptomatische und eine genetische Nachahmung. Die letzte ist allein lebendig. Sie setzt die innigste Vereinigung der Einbildungskraft und des Verstandes voraus".[2]) Warum die objektive ästhetische Kategorie des Erhabenen, die die ganze deutsche Romantik umfaßt, von ihm nicht eigentlich dichterisch erfüllt wurde, kann nicht mißverstanden werden: das Wunderbare und das Märchen war sein Alltag. Eine Priesterbinde trug er um die Stirne und die magischen Kräfte, die andere wohlgefällig in der Poesie fesselten, befreite er zu schönerem Zauber in seinem Leben.

Seine vollendete Gestalt findet das ästhetische Prinzip des Erhabenen erst in der Dichtung der jüngeren Generation, die vorzüglich Heinrich v. Kleist vertritt. In ihm hat sich die Entwicklung bereits zu ihrem Gipfel gesteigert: der Begriff des Schönen ist aus seinen Spekulationen, soweit sie uns überliefert sind, völlig geschwunden und das ist natürlicherweise auch bestimmend für seine dichterischen Erzeugnisse. Es ist zunächst merkwürdig, daß er persönlich nur für den kräftigen, stark ausladenden Zug des Erhabenen empfänglich ist, und stets nur von Eindrücken dieser Art berichtet. Selbst seine Teilnahme an den Wissenschaften ist von diesen Affekten getragen: „wenn ich einen mathematischen Lehrsatz ergründet habe, dessen Erhabenheit und Größe mir auch die Seele füllte, wenn ich nun mit diesem Eindruck in eine Gesellschaft

[1]) Ebenda III, 12 (37).
[2]) Ebenda II, 302 (391).

trete, wem darf ich mich mitteilen, wer versteht mich?“[1]) In seiner phantasiebestimmten Unerfahrenheit errichtet er aus diesem Gefühl des Erhabenen die unübersteigbare Scheidewand, die den Gelehrten von seiner gesellschaftlichen Umgebung schlechthin trennt. Seine Landschaftsschilderungen, deren formale Abschattungen innerhalb der Romantik erst weiter unten geprüft werden, sind in demselben Sinne nur auf das Erhabene gerichtet, wie er selbst wieder für die bloß schöne Landschaft sich nie empfänglich zeigt. „Denn tiefe Eindrücke macht der Anblick der erhabenen edlen Schöpfung auf weiche, empfängliche Herzen. Die Natur würde gewiß“, so schreibt er seiner Braut,[2]) „das Gefühl und den Gedanken in Dir erwecken; ich würde ihn zu entwickeln suchen und selbst neue Gedanken und Gefühle bilden. —“ Ja er setzt sogar das Schöne dem Erhabenen gleich und ein Leitmotiv seiner Werke klingt darin gewiß an. „O, einst müssen wir einmal beide eine schöne Gegend besuchen.“ Den Tag darauf schreibt er wieder:[3]) „Wie würde ich die schöne Natur, die jetzt mich umgibt, so froh und ruhig genießen können?... Wenn man die weite, edlere, erhabenere Schöpfung vor sich sieht, — ja da braucht man ein Herz, da regt es sich unter der Brust und klopft an das Gewissen.“ Er setzt ganz unbewußt mit einer Analyse des Erhabenen fort: „Der erste Blick flog in die weite Natur, der zweite schlüpft heimlich in unser innerstes Bewußtsein. Finden wir uns selbst häßlich, uns allein in diesem Ideale von Schönheit, ja dann ist es vorbei mit der Ruhe, und weg ist Freude und Genuß. Da drückt es uns die Brust zusammen, wir können das Hohe und Göttliche nicht fassen, und wandeln stumpf und sinnlos wie Sklaven durch die Paläste ihrer Herren. Da ängstigt uns die Stille der Wälder, da schreckt uns das Geschwätz der Quelle, uns ist die Gegenwart Gottes zur Last, und wir stürzen uns in das Gewühl der Menschen um uns selbst unter der Menge zu verlieren, und wünschen uns nie, nie wiederzufinden.“ Daß die Bedeutung des Erhabenen höher führt zum Gefühl der Gegenwart Gottes, daß der Idealbegriff des Schönen in dieser Sphäre mit dem Bewußtsein vom Unendlichen sich berührt, erhellt mit besonderer Deutlichkeit aus dem Künstlertum Zacharias Werners, das wir hier mit einigen Worten streifen müssen. In der oben angeführten Briefstelle Kleists

[1]) Heinrich v. Kleist an Ulrike, Frankfurt a. O., 12. November 1799.
[2]) H. v. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Dresden, 4. September 1800 (V, 105).
[3]) H. v. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Chemnitz, 5. September 1800.

ist das Verhältnis des Menschen zur schönen erhabenen Gewalt der Natur in dem Gefühl eines persönlichen Minderwertes zusammengefaßt. Einen Teil des Unendlichen stellt dort der Mensch dar, aber abgesplittert und verirrt von seinem Ursprung. Für Zacharias Werner ist die schöpferische Phantasie ein untrügliches Gefühl dafür, daß wir ein Teil der großen Natur sind, in deren vollem Bewußtsein wir uns zur Andacht der religiösen Anschauung erheben. Diesem Unendlichen leiht nun der Künstler die Gestalt des Schönen. Wir „pflegen einen Menschen der bei einer großen Fähigkeit das Unendliche um sich klar anzuschauen und formend zu gestalten, die Gabe besitzt, diese Gestalt den Gesetzen des Verstandes gemäß zu bilden, einen Künstler zu nennen... Die Kunst kann und muß geregelt sein, ihre Gesetze fließen aber nicht aus den Regeln des Verstandes sondern sind aus denen der Phantasie abgeleitet d. h. auf die Wirkungen berechnet, mittelst denen wir vom Universum affiziert werden. Jedes Kunstwerk ist ein Symbol des Unendlichen nach den Gesetzen desselben geregelt..."[1]) Diese Briefstelle besagt sehr viel und leitet uns vor allem die Kunstform Werners aus seinem mystischen Symbolismus ab. Seine Transzendentalphilosophie erscheint in dieser Bedeutung, wenn man so sagen darf, wie ein Spiegelbild zur Mystik Hardenbergs: diese ist eine Quelle für die künstlerischen Gefühle und umgibt sie und stattet sie aus mit der Fülle ihres lebendigen Inhalts; jene ist nur ein Superlativ des Ausdrucks, mit dem sich selbstgläubig ein Künstler hilft, der ein eigenes Formtalent entbehrt. Hankamer beleuchtet diese Frage, wenn er von Werner sagt: „Er ist ein formales Talent, ohne ein formales Genie, ohne Schöpfer zu sein".[2]) Auch Kleist rang in dem ganzen Jahrzehnt, da er schöpferisch tätig war, um die Form seiner Stoffe. Seine persönliche Anlage ließ ihn, solange ihn nicht die Todesnot beschattete, auch nicht den Weg finden, auf dem seine älteren und jüngeren Kunstfreunde das Dies- und Jenseits ausschritten. Da sandte ihm die Fügung mitten in das Weh seiner Gefangenschaft den Freundesgruß Adam Müllers und der schloß ihm die Begriffe eines neuen Formideals auf, das um so tiefer zu seinem dichterischen Geiste sprach, als er den Worten „Sublime and beautiful" begegnete. Tief innerlich war er für Burkes Aesthetik vorbereitet, längst

[1]) Zacharias Werner an Ernst Friedrich Peguilhen, Königsberg, 5. Dezember 1805 (I, 213).

[2]) Paul Hankamer, Zacharias Werner S. 24.

ruhte in seiner Seele das künstlerische Verlangen, den Formenzug des Erhabenen zu erfassen; da kam ihm die theoretische Begründung zu Hilfe und er vollendete seine „Penthesilea" mit einem kühnen Selbstvertrauen, das er noch wenige Jahre vorher einsam und hilflos bei seinem „Guiscard" schmerzlichst entbehrt hatte. Und doch hatte damals schon und vorher die Ahnung des poetisch Erhabenen ihn erfüllt. So schrieb er, als er auf seiner Reise durchs Erzgebirge im Spätsommer 1800 die Marienkirche in Zwickau besuchte: „Zuerst ist der Eindruck des Innern angenehm und erhebend. Ein weites Gewölbe wird von wenigen und doch schlanken Pfeilern getragen. Wir sehen es gern, wenn mit geringen Kräften ausgewirkt wird, was große zu erfordern scheint". Kräftiger als in seinen spärlichen Aeußerungen über Kunst finden wir seinen Idealbegriff in seinen Naturschilderungen ausgedrückt; einen Ausflug in die Umgebung von Dresden begleitet er mit der schönen Darstellung: „eine herrliche Gegend, besonders von dem nahegelegenen Schloßberge aus, wo das ganze Land aussieht, wie ein bewegtes Meer von Erde, die Berge, wie kolossalische Pyramiden, in den schönsten Linien geformt, als hätten die Engel im Sande gespielt —". [1]) Dies möge alle weiteren Einzelheiten ersetzen. Sein Kunstgefühl ist in den Worten ausgedrückt: „Große Empfindungen zeigen eine starke, umfassende Seele an. Wo der Wind das Meer nur flüchtig kräuselt, da ist es flach, aber wo er Wellen türmt, da ist es tief. —" [2]) Bis in die Aeußerungen seines Lebensgefühls rauscht seine künstlerische Begeisterung hinaus: „das Leben hat doch immer nichts Erhabneres, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann", [3]) oder es tönt im gleichen Sinne wehmütig seine Resignation wider: „Erfahrungen rings, daß man eine Ewigkeit brauchte, um sie zu würdigen, und, kaum wahrgenommen, schon wieder von andern verdrängt, die eben so unbegriffen verschwinden"; [4]) und schließlich in einer Stunde, da er in tiefster Erschöpfung niederbricht und beschließt, die französische Expedition nach England mitzumachen: „ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab". [5]) In einem seiner Jugendbriefe, da er seiner Braut

[1]) H. v. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Leipzig, 21. Mai 1801.
[2]) H. v. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Berlin, 21. Januar 1801.
[3]) H. v. Kleist an Ulrike, auf der Aarinsel bei Thun, 1. Mai 1802.
[4]) H. v. Kleist an Marie von Kleist, Chalons sur Marne, Juni 1807.
[5]) H. v. Kleist an Ulrike, St. Omer, 26. Oktober 1803.

die Schilderung einer schönen Landschaft geben will, schreibt er: „Die ganze Gegend sieht aus wie ein bewegtes Meer von Erde. Das sind nichts als Wogen, immer die eine kühner als die andern“.[1]) Wir werden diesen Zustandsbegriff der Bewegung in der romantischen Landschaftsschilderung weiter unten erörtern. Hier sei bemerkt, daß er nicht allein die Darstellungen der Natur belebt; er leitet sich aus einer auch theoretisch gefestigten Auffassung ab. Bekanntlich erscheint Heinse nicht nur da als ein Vorläufer der Romantik, wenn er sagt: „Das höchste Leben ist das schwerste in allen Künsten, so wohl in den bildenden, als Poesie und Musik: Sturm in der Natur, Mord zwischen Mann und Mann, Seelenvereinigung zwischen Mann und Weib, und Trennung, Abgeschiedenheit verliebter Seelen ... Schönheit ist Leben in Formen und jeder Regung und nichts Totes ist schön, außer in einem Verhältnis von Leben“.[2]) Adam Müller definiert das Wesen des Schönen: „Die Schönheit ist ... jene rhythmische Bewegung, Harmonie, oder wie soll ich sie nennen, zwischen zweien, zwischen Mensch und Mensch, zwischen Geist und Gefühl, zwischen Ruhe und Bewegung, die das Universum, die Weltgeschichte, das Leben, wenn wir es mit Stille und Kraft, d. h. wieder mit Schönheit betrachten, unserm Gemüte mitteilt, und welche in beschränktem Umkreise jedes Kunstwerk darstellt“.[3]) Er macht einen wesentlichen Unterschied zwischen der endlichen Schönheit, „die vielen und mannigfaltigen Naturen leicht und dauernd anspricht, wie die großen Kunstwerke in Sprache und Bild, die das Altertum hinterlassen, die unser Gemüt in den Rhythmus der Schönheit hineinzieht, und der andern Schönheit, die die Welt nur darum für häßlich ausschreit, weil wir, die Betrachter, sie erst in jenen Rhythmus der Schönheit hineinziehen müssen ...“ Er hat hier ungefähr den gleichen Gedanken, den schlichter und auch richtiger schon Wackenroder vertreten hatte, wenn er eine Hingabe des Beurteilers an den eigentümlichen Geist des Kunstwerks verlangte. In der älteren Romantik ist es freilich mehr ein Drang nach der universalen Kunstgattung, nach der Einheit ihrer gottentsprossenen Macht; das jüngere Geschlecht und bekanntlich nicht ohne tiefere Bedeutung gerade Müller verlangte eine uneingeschränkte ästhetische Geltung des individuellen Ausdrucks oder, wie er sagt, der

[1]) H. v. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Oderan im Erzgebirge, 4. Sept. 1800.
[2]) Heinse, Ardinghello S. 196.
[3]) Adam Müller, Von der Idee der Schönheit, S. 18. f.

„individuellen Schönheit". In dem Jahre, da er diese Theorie entwickelte, traf er mit Kleist zusammen und verband ihn mit der Anschauungswelt Burkes: mit diesen Gedankengängen konnte er sich berufen fühlen ein Vermittler zu werden zwischen Kleist und dem künstlerisch gesinnten Publikum. Daß dies nicht gelang, lag allerdings nicht nur an den widrigen Verhältnissen, die Kleists Entwicklung beschwerten, sondern zum Teil auch an der ungefestigten Wesensart Müllers, der nichts weniger als zu einem Reformator der bestehenden Kunsttheorien geeignet war. Aus der seinen künstlerischen Zeitgenossen gemeinsamen Begriffswelt leitet er seine Prinzipien in die Bestimmungen Burkes ab: an der Reihe der umgebenden Erscheinungen und der unpersönlichen Dinge bildet sich der Rhythmus der poetischen Idee und in der harmonischen Verbindung dieser Verhältniskräfte löst sich „das ganze Geheimnis der Poesie" (S. 65), ein höherer Sonderfall nur jenes „Gegensatzes"[1]), der das Weltbild schafft. Die „Griechen erheben sich wieder über die Romantik" hatte er einst[2]) seinem Jugendfreunde Gentz geschrieben und so wies er nun auch die Zuhörer seiner Vorlesungen auf den wesensgleichen „Rhythmus, in dem sich das junge Volk der Hellenen, ihre Ilias und Odyssee bewegte" und der „sich endlich im Laufe der Zeit, im Raume, in körperlichen Gestalten, im Jupiter des Phidias, in der Scenerei des Sophokles und im schönen Leben der griechischen Republiken ausgedrückt habe". So bildet sich ihm die von den früheren Theoretikern der Romantik viel besser begründete Kunstformel, der kantische Grundsatz „Einbildungskraft und Verstand" zu dem Schluß um: „fordern Sie nun von allen bleibenden Werken der Dichtkunst..., ehe Sie das Urteil der Schönheit aussprechen, daß darin wahrzunehmen sei ein langes harmonisches Leben, welches Wissenschaft und Kunst liebend miteinander geführt, und von dem nun ein schönes Kind für die Bewundrung später Zeiten zurückgeblieben. —"[3]) Und weil endlich „nur aus den Gegensätzen... die Liebe, die Schönheit, das Leben hervorgehe, wie nur im Streite die Wahrheit sich zeige"[4]), so erreicht Müller nun auch jenes weitere Prinzip des Gegensatzes, auf das Burke seine

[1]) Vgl. dazu: Adam Müller, Die Lehre vom Gegensatze: I. Der Gegensatz. Berlin 1804.

[2]) Adam Müller an Gentz, Berlin, 20. Februar 1803.

[3]) Adam Müller, Von der Idee der Schönheit S. 112.

[4]) Ebenda S. 125.

Aesthetik gründet, wenn er die Abfolge aller Gefühle auf das Schwanken des Menschen zwischen Furcht und Liebe zurückführt. Zu diesem Ergebnis des englischen Sensualismus strebt Müller mit seiner Behauptung: „Der höchste Reiz der Tragödie liegt in dieser Verbindung des Schauerlichen mit dem Schönen..."[1]) Diesen Grundsatz spricht Müller in einer Zeit aus, die sich ein ganz anderes Urteil hatte bilden müssen an den zwölf Bänden von Goethes Werken. Hatte doch Goethe ausdrücklich erklärt: „Das Schreckliche zum Schönen, das Schöne zum Schrecklichen, beides hebt einander auf und bringt eine gleichgültige Empfindung hervor".[2]) An diesem Punkte ihrer Stilform strebt die Klassik und die Romantik am weitesten auseinander. Denn die Klassik konnte den Weg nicht mitmachen, der das ästhetisch Schöne zum weiteren Bezirk des Erhabenen verbreiterte, dieser Schritt hätte mehr erfordert als die begriffliche Umstellung ihrer eigentümlichen Ideale: die Bildungslinie ihrer Gedankengänge aber war beharrlich und über eine Vereinigung der Kategorien ging man nicht hinaus. Und eine bedeutsame historische Episode brachte diese Unterschiede zu lebendigem Dasein, als Goethe und Kleist einander gegenüberstanden.

Um so sichtbarer muß unsere systematische Umschau es hervorheben, wenn in einer überragenden Persönlichkeit jener Zeit die gegensätzlichen Stilformen zur vergleichenden Theorie sich versöhnen. Wir sahen schon, wie in Schelling die Wirkungskräfte der Geburt und des Lebensschicksals mit gegenseitiger Bestimmung sich berühren. Drei Probleme führten wir bisher wechselnd durch den engeren Raum dieser Erwägungen; indem wir sie hier, was im Vorausgehenden der klaren Uebersicht wegen vermieden wurde, um die Einzelpersönlichkeit versammeln, leuchtet uns von neuem jene Mittelstellung ein, die Schelling auch in seinen ästhetischen Anschauungen zwischen der Klassik und der Romantik hindurchführt. Zunächst sein Prinzip der Stilform: hier steht er ganz auf dem Boden Goethes und Schillers, wenn er sagt: „Die Kräfte der Leidenschaften müssen sich... wirklich zeigen, es muß sichtbar sein, daß sie sich gänzlich empören könnten, aber durch die Gewalt des Charakters niedergehalten werden, und an den Formen festgegründeter Schönheit wie Wellen eines Stromes sich brechen, der seine Ufer eben

[1]) Ebenda S. 152.

[2]) Goethe, Italienische Reise, Neapel, 20. März 1787.

anfüllt, aber nicht überschwellen kann..."[1]) Und so offenbart sich ihm „die Schönheit der Seele vornehmlich durch die ruhige Gewalt im Sturme der Leidenschaften..." (S. 312). In seiner ästhetischen Auffassung des Weltganzen aber hat er uns gezeigt, wohin er über diese Formprinzipien hinaus als Künstler gesteuert wäre. Es ist natürlich, daß er sich hier freier und eigengemäßer ausspricht, als auf dem Gebiete der Kunstbetrachtungen, für die er ein unabhängiges Verständnis zu entwickeln nicht genug selbstsicher sein konnte. Und daß er in seiner Metaphysik sich vom herrschenden Geist beflügeln und zur Höhe tragen läßt, und daß er zu diesem Fluge die natürlichen Kräfte überwindet, die den beweglichen Denker mit seinem heimatlichen Boden verknüpfen, haben wir bereits oben bemerkt. So ist also seine Sehnsucht, über Natur und Geist das höhere umfassende Wesen, das Unbedingte, das Unendliche, das Absolute zu erschaffen, ein anderer Ausdruck für die Kategorie des Erhabenen, in der er als Künstler den regen Sinn hätte befreien können. Schwieriger ist für Schelling schon die Frage nach seinem ästhetischen Idealbegriff, nach seiner Auffassung des Schönen zu beantworten. Denn seine Jenenser und Würzburger Vorlesungen sind in ähnlicher Weise wie seine Münchener Festrede auf die Kunst als solche gerichtet und gehen ebenso glatt an den subjektiven Eindrücken des Schönen und an deren psychologischer Begründung vorüber, wie an den natürlichen gegenständlichen Bedingungen, mit denen das Wesen der Schönheit verknüpft ist. Auszugehen haben wir wohl von seiner Unterscheidung der vorbildlichen und nachbildlichen Welt. Im Innern des Absoluten ist alles, was sein soll; in der endlichen Welt ist die Idee und die auf deren Zweck gerichtete Wirkungskraft eingeschränkt durch die natürlichen, im Selbsttrieb sich entrollenden Gesetze. Die Identität dieses Unendlichen und Endlichen nennt Schelling die Schönheit. Unsere Unterscheidung der uns umgebenden Phänomene in Schön und Unschön geht auf unsere Ueberzeugung zurück, daß die Idee des Absoluten im Realen eingeschränkt ist durch die notwendigen Gesetze, die wohl mit ihr im Zusammenhange sind, aber ihre Bestimmungen unter dem Zwang des eigengemäßen Ablaufs nicht vollständig erfüllen. Wenn nun trotz dieser vorwaltenden Verhältnisse eine Uebereinstimmung stattfindet zwischen der idealen Bestimmung und der natürlichen Gesetzmäßigkeit, so sprechen wir von Schönheit. Diese Abbiegung (müßten wir eigentlich sagen)

[1]) Schellings Werke I, 7, 310.

machte der Idealismus durch die Aesthetik Schellings, da Fichte, der freilich für ästhetische Probleme wenig Teilnahme aufbrachte, die Schönheit der Erscheinungen übersehen hatte. Für diese Philosophie konnte auf dem Gebiete der Aesthetik nur das schöpferische Spiel der Einbildungskraft Geltung haben und sie mußte ganz notwendig Schillers Theorien begegnen. Im allgemeinen hat daher Fichtes System in diesem Zusammenhange uns ebensowenig zu sagen, als wir oben nach den Kunstansichten Schleiermachers fragten. Denn auch dieser, so sehr er die Musik liebte und ein so feines Gefühl er für die technischen Mittel und den inneren Gehalt von Dichtwerken besaß, entbehrte eines sicheren Urteils in Fragen der Aesthetik, von seinen schwächlichen poetischen Versuchen ganz abgesehen. Hegels ästhetischen Bestimmungen aber wenden wir uns erst weiter unten bei Gelegenheit der romantischen Darstellungsform zu.

Um die Reihe der Romantiker abzuschließen, sei noch Arnim angeführt. Der mehr zur Aufnahme bereite, als selbstschöpferische Geist hatte nicht immer die Kraft und noch seltener die innere Ruhe, „den Strom der Welt zur höchsten Schönheit“[1]) zu stäuben. Aber überall dort, wo sich sein „freiherrlicher Dilettantismus“ im eigengemäßen Erzeugnis ausdrückt, finden wir den künstlerischen Zug seines Stammes und seines Zeitalters wieder. Seine Kriegsrätin Tyche sagt mit tieferer Bedeutung: „Erfahrung schenkt uns einen wunderbaren Trank, er löschet nie den Durst, doch müssen wir ihn trinken“.[2]) Das war ein Ergebnis seines dichterischen Gefühls: so flüchtig ihn auch seine „Schnellmuse“[3]) damit umgab, stets wußte er sich „in solcher Stimmung, wo die Idee sich nicht mit der Idee begnügen will, sondern ungeduldig die Wirklichkeit sucht...“[4]) Und damit erkennen wir auch in seinem ästhetischen Idealbegriff die allgemeinen Bedingungen der Romantik wieder, die wir in ihrem Umkreis durchschritten haben; in seinen, in Schlegels „Europa“ mitgeteilten „Erzählungen von Schauspielen“ heißt es mit deutlicher Betonung: „wie ein Maler, der ein Ideal von Schönheit ausgeführt,

[1]) Arnims Trösteinsamkeit, Neudruck von Fr. Pfaff, Freiburg 1883, 397.

[2]) Arnim, Halle und Jerusalem. Studentenspiel und Pilgerabenteuer. Heidelberg 1811, S. 214 f.

[3]) Clemens Brentano an Arnim, 18. März 1806.

[4]) Arnim, Gräfin Dolores II, 19. (Sämtliche Werke. Neue Ausgabe, Berlin 1853, VIII.)

das er gleichförmig allen Wesen erteilt, ohne zu bedenken, daß jedes dargestellte individuelle Ideal immer nur Annäherung zum Weltideal sein kann, also ein wiederholtes Ideal immer nur eine einseitige Annäherung sei, die nur einmal einen Wert hatte, daß hingegen jede neue Bildung, wenn sie nur wirklich neu, selbst weniger vollkommen, doch als höherer Gewinn gerechnet werden muß".[1])

Fast zögern wir, den Rahmen um unsere Darstellung zu fügen. Der Kenner hat schon bemerkt, daß wir zu den eben entwickelten Grundbestimmungen der Romantik den wesentlichen Gegensatz aus der idealistischen Aesthetik Schillers werden abzuleiten haben. Die äußeren Gründe für sein Bestreben, einen von der Erfahrung unabhängigen Idealbegriff festzulegen, führen zunächst über die persönliche Anlage hinaus. Sein künstlerischer Ernst widerstand der an der Philosophie Rousseaus gebildeten Auffassung, daß die Wirkungen des Schönen einer realen Kulturfähigkeit entbehren. Wenn er als Dichter sein Verhältnis zu dem wertschaffenden Rhythmus seiner Zeit psychologisch begründen und seinen poetischen Erzeugnissen ihre kulturfördernde Geltung geben wollte, so erkennen wir hier den geschichtlichen Anlaß, der jene notwendige Reaktion auslöste. Es konnte ihm nicht einleuchten, daß Geschmack und Freiheit einander fliehen sollten, weil viele Beispiele des historischen Verfalls höhere Grade der ästhetischen Kultur zur Ueberlieferung brachten. Es mußte offenbar in der empirischen Ableitung des Begriffes vom Schönen der Irrtum sich verbergen und die Bestimmungen der ästhetischen Kultur sich folgestreng im transzendentalen Begriff erfüllen. Diese Umstände umschränken uns wohl, aber lösen längst nicht die Frage, warum Schiller sich der aprioriischen Deduktion zuwandte, die ihm nicht der einzige Weg eines Beweises oder einer Ableitung hätte sein müssen. Freilich man wird darauf hinweisen, daß er für sie schulmäßig vorgebildet war und wir können zweifellos die Linien verfolgen, die von dem Problem der „allgemeinen Charakteristik" bei Leibnitz, mit dem er wahrscheinlich schon auf der Karlsschule durch Ploucquet bekannt geworden war, in breiter Entfaltung etwa zur „Theosophie des Julius" führen. Auch Schillers ästhetische Spekulation ist gewiß wesentlich verknüpft mit dem dort wurzelnden Hauptgedanken von der individuellen Schöpfungstiefe der Einen göttlichen Kraft und

[1]) Europa. Eine Zeitschrift, herausgegeben von Friedrich Schlegel. Frankfurt am Main 1803, II, 1, 177.

deren nach den eigengemäßen Gesetzen unseres Denkens entworfenen Abbild, das wir als Wirklichkeit ansprechen. Doch darin allein konnte unmöglich der zwingende Zug liegen, der ihn gerade zum transzendentalen Idealismus führte, an Möglichkeiten vorbei, die der dichterischen Vollendung hätten freier dienen können; denken wir nur an jene Wege, auf denen viele seiner Zeitgenossen in visionärem Glauben die Schranken der Objekte überwanden. Auch den allerdings mächtigen Einfluß Kants auf Schiller dürfen wir nicht zu einer Preisgabe seines persönlichen Bewußtseins an diese philosophische Abhängigkeit erheben, denn seine bedeutsame Schwenkung zu Fichte machte früh genug seine eigenen Kräfte rege, wenn diese auch nie ungestützt sich in der Metaphysik übten. Die Denkform, wie sie uns den Ablauf des sich entwickelnden Gedankens und dessen Beziehungen durch seine Bildungsstufen hindurch bis zum Ergebnis darstellt, wirkt und erklärt auch hier als das Gesetz der geistigen Geschichte. Ihre im allgemeinen Typus aufgeschlossene Eigentümlichkeit ist die ursächliche Quelle für Schillers transzendentalen Idealismus. Dessen mit zaghafterem Stift gezeichnetes Abbild finden wir schon in den letzten achtziger Jahren in Körners „Theorie der Ideale". Darunter versteht dieser eine nach Kants Art ausgeführte Untersuchung des Materiellen in allen Kunsttheorien. „Alle diese gründen sich nämlich auf ein Ideal, und hier fragt sichs, wie dieses entsteht, und ob es willkürlich oder notwendig ist..."[1]) Goethes „Begriffe" von Stil und Klassizität in der Kunst, so hören wie ihn ein Jahr später berichten, „waren mir sehr interessant, und ich suche sie mit meiner Theorie der Ideale zu vereinigen".[2]) Auch Körner lehnt für diese Theorie der Ideale zunächst die Methoden der Erfahrung und Analogie ab: „durch Erfahrung auf dem gewöhnlichen Wege läßt sie sich nicht erweisen". Denn alles, „was die Erfahrung in einzelnen Erscheinungen liefert, ist durch die besondern Umstände beschränkt und keine Grundlage für ein allgemeines Gesetz". Unsere Begriffe sind eine Zusammensetzung willkürlicher oder subjektiver und unwillkürlicher oder objektiver Bestandteile. An diesen objektiven Bestandteilen, die unsere Denkkraft erst wahrnehmen muß, um auf dem Wege der Unterscheidung aus ihrem Zustande dunkler Betäubung zur Erkenntnis stufenweise emporzuschreiten, bilden sich unsere Vorstellungen von einzelnen Erscheinungen und

[1]) Körner an Schiller, Dresden, 24. Oktober 1789.
[2]) Körner an Schiller, Dresden, 6. Oktober 1790.

Gegenständen. Der Stoff dieser einzelnen Erscheinungen und Gegenstände ordnet seine Bestandteile wieder einer gewissen, prinzipiellen Sonderung unter, die zu den Begriffen führt. „Bleibt nach Absonderung alles Individuellen in dem Begriffe noch etwas übrig, so ist dies die Grundlage einer Theorie für die Klasse, welche durch den Begriff vorgestellt wird, dieser Begriff sei der Mangel oder das Vollkommene ... Das Vollkommene unterscheidet sich durch Erreichung des Ziels. Das Ziel ist entweder außerhalb oder innerhalb des Gegenstandes der Tätigkeit, und daher gibt es eine äußere, bedingte, und eine innere unbedingte Vollkommenheit. Das Ziel der inneren Vollkommenheit heißt ein Ideal, und das Geschäft, Ideale zu realisieren ist die Kunst im weitläufigsten Verstande".[1]) Wir erkennen diese Theorie des Ideals auf den ersten Blick in allen ihren Zügen wieder: „Die Kritik des Schönen prüft das Ideal als ein Geistesprodukt, unabhängig von Wahrheit, entdeckt seine Mängel, und sucht seine Vollkommenheit zu erhöhen".[2]) Dem Wesen dieses Ideals nahezukommen strebt Körner auch noch in den nächsten Jahren, da er mit Schiller verkehrt, und seine Ergebnisse klären sich zu immer reinerer Gestalt, je tiefer er in die Philosophie Kants eindringt. Anschließend an dessen „reine Anschauung", fragt er Schiller, ob diese notwendig nur den mathematischen Begriffen eigne.[3]) „Worin besteht eigentlich ihr Unterschied von der sinnlichen Anschauung? Mich deucht, darin, daß die Schranken (Umrisse) des Objekts durch Selbsttätigkeit in der Vorstellung hervorgebracht werden. Der unendliche Raum ist gleichsam die Masse des Denkens. Aus dieser wird ein Teil durch die Einbildungskraft herausgehoben und abgesondert vorgestellt. Die Form dieses Stoffs ist nicht von außen bestimmt (gegeben), sondern durch die eigene Tätigkeit der Einbildungskraft (hervorgebracht)." Und als wollte er seiner Zeit und vorzüglich den Künstlern seiner Generation ihren dichterischen und gedanklichen Ausdruck schlechthin in Begriffen vorführen, fragt er weiter: „Sollte es uns nicht gelingen, diese willkürlichen Formen zu fixieren, sie als gegebene Objekte, als Gegenstände der Erfahrung zu betrachten, und durch diese inneren Erfahrungen den Unterricht der äußeren Erfahrung fruchtbarer und viel umfassender zu machen?" Indem er nun

[1]) Körner an Schiller, Dresden, 5. Mai 1791.
[2]) Körner an Schiller, Dresden, 18. Februar 1789.
[3]) Körner an Schiller, Dresden, 7. März 1793.

darauf hinweist, daß die geistige Schöpfung im Gebiete der Einbildungskraft ihren empirisch gegebenen Stoff in neuer Sammlung und veränderter Ordnung von neuem erschafft ohne das Bewußtsein äußerer Einwirkung bloß durch die innere Tätigkeit der Denkkraft, schließt er mit dem in der klassizistischen Dichtung bewährten Grundsatz: „Es gibt solche willkürliche Formen der Qualität unter dem Namen: Ideale." Je nach der individuellen Denkart des sie erzeugenden Subjekts wandeln sich diese Ideale durch die bunte Mannigfaltigkeit ihrer Bedeutungen. Noch bevor Schiller diese letzten Ausführungen gelesen hatte, schrieb er an Körner,[1]) er bedaure es als eine nahezu unübergehbare Schwierigkeit, einen Begriff der Schönheit nicht in objektiver Bedeutung aus der Natur der Vernunft völlig a priori legitimieren zu können, „so daß die Erfahrung ihn zwar durchaus bestätigt, aber daß er diesen Ausspruch der Erfahrung zu seiner Gültigkeit gar nicht nötig hat." Noch zweifelt er, ob er bei der Deduktion seines Begriffes vom Schönen werde überhaupt ohne das Zeugnis der Erfahrung auskommen können. Er sieht voraus, daß man ihm seine Erklärungen nur deshalb zugeben werde, weil man sie mit den einzelnen Urteilen des Geschmacks werde übereinstimmend finden und nicht umgekehrt, diese für richtig halten, sofern sie mit seiner Ableitung zusammentreffen. Trotzdem wagt er es, zu beharren: „von dieser Unvermeidlichkeit des Empirischen, von dieser Unmöglichkeit eines objektiven Prinzips für den Geschmack kann ich mich noch nicht überzeugen". Und dabei blieb es auch; Körner unterstützte ihn[2]) in seinen Zweifeln: „Du fühlst die Notwendigkeit, eine Theorie des Schönen unabhängig von aller Autorität zu gründen ... Zu diesem Ziele", nämlich diese Begründung auch mit notwendiger Folgerichtigkeit durchzuführen, „gelangen wir nicht, wenn wir das Schöne, als durch Erfahrung gegeben, wie ein Naturprodukt analysieren, und seine Merkmale zu bestimmen suchen". Und nun, da sich Schiller anschickte, in den „Kallias"-Briefen seine eigene Aesthetik auszubauen, erfuhr er erst ganz, wie tief ihn Kants „Bestimme dich aus dir selbst!" ergriffen hatte und er wußte nun, es sei von keinem sterblichen Menschen je ein größeres Wort ausgesprochen worden. Hier verband ihn nicht bloß die Uebereinstimmung mit einem philosophischen System, die „große Idee der Selbstbestimmung" fand in seinem dichterischen Bewußtsein die elementaren

[1]) Schiller an Körner, Jena, 25. Januar 1793.
[2]) Körner an Schiller, Dresden, 4. Februar 1793.

Züge zu ihrer Neugestaltung wieder und wuchs gewandelt und poetisch verjüngt aus seiner eigentümlichen Denkform zu neuem Dasein hervor. Sein ästhetisches Formprinzip ist danach ein Ergebnis einer vorausgehenden idealen Entwicklung, die objektiven Merkzeichen des Schönen setzen ein begriffliches Prius voraus, seine „Freiheit in der Erscheinung" ist die Folge einer ideellen Gestaltung des Gegenstandes. Unsere natürliche Anlage drängt uns, die „unbestimmte Idee des Uebersinnlichen in uns" nach außen zu projizieren und das Ergebnis dieses Vorgangs ist die Schönheit. Entdeckt die praktische Vernunft des Menschen „bei Betrachtung eines Naturwesens, daß es durch sich selbst bestimmt ist, so schreibt sie demselben (wie die theoretische Vernunft in gleichem Fall einer Anschauung Vernunftähnlichkeit zugestand), Freiheitähnlichkeit oder kurzweg Freiheit zu. Weil aber diese Freiheit dem Objekt von der Vernunft bloß geliehen wird, da nichts frei sein kann, als das Uebersinnliche, und Freiheit selbst nie als solche in die Sinne fallen kann, — kurz — da es hier bloß darauf ankommt, daß ein Gegenstand frei erscheine, nicht wirklich ist: so ist diese Analogie eines Gegenstandes mit der Form der praktischen Vernunft nicht Freiheit in der Tat, sondern bloß Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung".[1]) Körner erkannte bald, daß Schiller auf diesem Wege bedenklich nahe einem schrankenlosen Subjektivismus kommen konnte, und manche Keime zu dieser Entwicklung mochten sich auch schon regen: in dem Begriff des „Spieltriebs" wurden sie bald offenbar. Jetzt aber, als Körner ihm den Einwurf machte,[2]) sein Prinzip der Schönheit sei nur subjektiv, es beruhe auf der Autonomie, welche zu der gegebenen Erscheinung hinzugedacht werde, verteidigte sich Schiller dahin,[3]) sein Prinzip der Schönheit sei bisher freilich nur subjektiv, weil er bis jetzt nur aus der Vernunft selbst herausargumentiert und sich auf die Objekte noch nicht eingelassen habe. „Aber es ist nicht mehr subjektiv, als alles, was aus der Vernunft a priori abgeleitet wird. Daß in den Objekten selbst etwas angetroffen werden muß, was die Anwendung dieses Prinzips darauf möglich macht, versteht sich von selbst... Aber daß dieses Etwas (nämlich das durch sich selbst Bestimmtsein in den Dingen) von der Vernunft bemerkt, und zwar beifällig bemerkt wird, dieses kann der Natur

[1]) Schiller an Körner, Jena, 8. Februar 1793.
[2]) Vgl. dazu: Körner an Schiller, Dresden, 15. Februar 1793.
[3]) Schiller an Körner, Jena, 18. Februar 1793.

der Sache nach nur aus dem Wesen der Vernunft, und insofern nur subjektiv dargetan werden..." Denn nur das Zurückstrahlen jener großen Idee der Selbstbestimmung nennen wir Schönheit. Klarer drückt sich Schiller einige Monate später in seinem Aufsatz „Ueber Anmut und Würde"[1]) aus: Man tut ganz recht, sagt er da, „das Schöne objektiv auf lauter Naturbedingungen einzuschränken und es für einen bloßen Effekt der Sinnenwelt zu erklären. Weil aber doch — auf der andern Seite — die Vernunft von diesem Effekt der bloßen Sinnenwelt einen transzendenten Gebrauch macht und ihm dadurch, daß sie ihm eine höhere Bedeutung leiht gleichsam ihren Stempel aufdrückt, so hat man ebenfalls recht, das Schöne subjektiv in die intelligible Welt zu versetzen". So entrückte Schiller seine Ergebnisse der Gefahr eines überspitzten Subjektivismus, in dessen jähe Tiefe die jüngere Generation der Romantiker eben damals hinabglitt. Aeußerlich liegen für Schiller vorläufig die Beweggründe wieder in dem Umstand, daß er in der Kritik der Urteilskraft eine Erklärung vermißt hatte, in der die Umformung der empirischen Stoffe zu ästhetischen Objekten dargestellt war. Stets gewissenhaft und sorgfältig in der Wahl seines künstlerischen Vorwurfs, zog ihn mächtig die Erwägung an, auf welchen Eigenschaften der Gegenstände der ästhetische Schein beruhe. Das führte ihn glücklich an einer engeren Beschränkung seines Standpunkts vorüber. Eine Wandlung seiner Anschauungen im allgemeinen vollzog sich aber nicht, wenn auch gewisse Veränderungen im Gegensatz ihrer Beleuchtung sich ergaben; denn beharrsam standen die Linien seiner Denkform fest und eine letzte Definition des Schönen klingt in seinem Briefe an Körner vom 25. Oktober 1794 in den bedeutsamen Worten aus: „Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ". Oder wie Körner schon früher einmal es ausgedrückt hatte:[2]) „bei der Empfindung des Schönen (liegt) kein Begriff, sondern eine dunkle Anschauung dessen zum Grunde, was in der Werkstatt der bildenden Natur oder Kunst vorgeht, um ein schönes Objekt hervorzubringen". Schillers schwankende Stellung Kant gegenüber und seine jeweilige Entfernung von diesem zum eigentümlichen Ausbau seiner Gedanken umschattet mit manchem unklaren Zwielicht seine Theorien. Schien es schon, daß er mit seinem Begriff von der „Freiheit in der Erscheinung" Kants

[1]) Schillers Werke, herausgegeben von Bellermann, 2. Aufl. VII, 102.
[2]) Körner an Schiller, Dresden, 21. Oktober 1793.

Ding an sich aufgegeben habe, während er sich ja doch nur höchstens zu einem Kompromiß verstehen wollte, ohne freilich mit genügenden Mitteln die Vereinigung von Transzendenz und Immanenz durchzuführen, so blieb er allerdings mit seiner Definition des Erhabenen im offenbaren Widerspruch stecken. Hier zeigt es sich ganz deutlich, wie eine dem Wesen des Stoffes gefällige Angleichung der Gedankenform von ihrem ursprünglichen Sinnenzug gehemmt und behindert wird: Zu jener Zeit, da ihm Körner den Vorwurf des Subjektivismus machte, suchte er in seiner Abhandlung „Vom Erhabenen zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen" sich ganz der Betrachtung des Gegenständlichen hinzugeben. Doch schon in kurzer Zeit darauf, da sich der Einfluß Kants, wenn auch stark, doch nicht so tiefdringend zu dem geraden Gegensatze hin hatte unbefördert entwickeln können, schreibt er in seiner, allerdings erst 1801 veröffentlichten Abhandlung „Ueber das Erhabene",[1]) wieder ganz dem subjektiven Vorgang zugewandt: „Diejenige Stimmung des Gemüts, welche gleichgültig ist, ob das Schöne und Gute und Vollkommene existiere, aber mit rigoristischer Strenge verlangt, daß das Existierende gut und schön und vollkommen sei, heißt vorzugsweise groß und erhaben, weil sie alle Realitäten des schönen Charakters enthält, ohne seine Schranken zu teilen". Die Gegenständlichkeit wird so für die Bewußtseinsvorgänge, aus denen sich das Erhabene ergibt, bloß ein Anlaß, die Grundlage für ihre übersinnliche Idee. Und für den klassizistischen Denker und seine Kunstanschauungen im höchsten Maße bezeichnend fügt nun Schiller zur ästhetischen Vollendung des Menschen die Kategorien des Schönen und Erhabenen zusammen, eine Auffassung, die eben dichterisch überwunden war, als er sie theoretisch entwarf:[2]) „Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm; und weil es einmal unsre Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern". Denn nur „wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsre Empfänglichkeit

[1]) Schillers Werke, herausgegeben von Bellermann, VII, 235.
[2]) Ebenda 249.

für beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur..."

Als Wilhelm von Humboldt in den ersten Oktobertagen des Jahres 1789 mit Lavater in Zürich zusammentraf, unterzog dieser seinen jugendlichen Gast einer physiognomischen Charakteristik, die so recht gegen die Beweiskraft seiner kühnen Theorie hätte zeugen können. Denn folgende Bestimmungen deutete er aus den Gesichtszügen Humboldts: „Solche Physiognomien verraten eine sehr große Gabe zu fassen, und zu sehn, unmittelbar zu sehn und zu beobachten; ich nenne dergleichen Leute meine Mikroskope; aber weil sie jede Sache in einem so klaren hellen Lichte und so ganz sehen, so ist ihr Charakter Veränderlichkeit, mit der sich auf eine doch zu erklärende Art sehr viel Eigensinn... verbindet. Mit der Leichtigkeit zu fassen vereinen sie eine ebenso große sich auf die mannigfaltigste, nüancierteste, feinste Art auszudrucken, obgleich Stärke und Energie ihrem Ausdruck mangeln mag. Ueberhaupt haben sie eine sehr große Empfindlichkeit für alles Feine und Delikate, und folglich sehr viel Schönheitssinn, wodurch auch ihr Charakter edel, nicht bloß gut, wird. Nur müßten sie immer einen kälteren Menschen zur Seite haben, der jedoch nicht zu weit von ihrer Vorstellungsart abginge. Sonst würden sie sich an ihm reiben, und folgen tun sie nicht".[1]) Schon damals erkannte Humboldt, wie sehr Lavater, vorzüglich in der Zergliederung seiner geistigen Anlage, sich geirrt habe. Bald sollte er selbst seine Wesensart noch deutlicher erfassen. In seinem Umgang mit Schiller und Körner lernte er sein Unvermögen fühlen, den Begriff an seinem eigentümlichen Gegenstande zu bilden und mit der Reihe seiner Gedanken zu verknüpfen. Seine beiden Freunde, welche selbst, nicht zu früh auch vom Erfolg beglückt, gegen ihren eigenen Subjektivismus anzukämpfen hatten, machten ihn wiederholt auf die Enge seiner Denkart aufmerksam und Humboldt mußte finden, daß das Einzelne innerhalb seiner Anschauungen „sehr häufig bloß in dem Zusammenhang (stehe), den es gerade in meinem Kopf hat, dieser ist immer mehr oder minder subjektiv..."[2]) Auch später bekennt er es noch einmal, daß ihm das Schreiben deshalb sehr viel Mühe bereite, weil das Lernen und Wissen einen ungewöhnlich großen Reiz für ihn habe, besonders aber, weil

[1]) Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften XIV, 158.

[2]) Wilhelm von Humboldt an Körner, Jena, 10. Dezember 1794.

er darüber „das recht deutliche auseinandersetzende Denken“[1]) versäume. Diese mangelnde Fähigkeit muß ihm, anders als Schiller, um so deutlicher werden, weil er nicht mit dem freieren Bewußtsein des poetischen Gemütes begabt, seine wissenschaftlichen Pläne in ihrer unveränderten geschichtlichen Wahrheit festhalten will. Da Schiller erkannt hatte, daß ihm „der allgemeine, über alles sich verbreitende Blick des Beobachters“[2]) abgehe, wußte er auch, daß er einen höheren Wert für den prüfenden Ernst des Historikers einsetzen konnte und mit unbeschränktem Mut gab er sich dem Stoffe seines „Wallenstein“ hin, denn er war dessen sicher, daß ihn das Historische, von Anmut und Würde umhaucht, nicht herabziehen würde: „Ich will dadurch meine Figuren und meine Handlung bloß beleben; beseelen muß sie diejenige Kraft, die ich allenfalls schon habe zeigen können, und ohne welche ja überhaupt kein Gedanke an dieses Geschäft von Anfang an möglich gewesen wäre“.[3]) Ueber diese Kraft der Phantasie aber verfügte Humboldt nicht und auf welchem Wege er auch die Bildung seines Griechenideals anstrebte, stets stand ihm nur das gröbere Werkzeug des Gelehrten zur Verfügung. „Ich habe gewisse Plane mit (den Griechen)“, schreibt er von Tegel aus am 1. August 1795 an Körner, „die aber freilich eben wegen ihrer Größe vielleicht ewig Plane bleiben. Aber ich habe sie einmal, und ehe nicht das Studium, das dazu erfodert wird, vollendet..., scheue ich mich das Einzelne zu berühren“. Diese Voraussetzung mußte sich notwendig in seinen allgemeinen Anschauungen vom Griechentum bedeutsam geltend machen: so sieht er den ästhetischen Nutzen, den man aus den Ueberresten des Altertums ziehen kann, nicht für den einzigen an, wie es wohl der ihn umgebende Dichterkreis tun mochte. Er stellt ausdrücklich fest: „Darin daß man ihn oft für den einzigen gehalten hat, liegt eine Quelle mehrerer falscher Beurteilungen der Alten“.[4]) Diese Verfassung muß in ihrer weiteren Entfaltung den natürlichen Niederschlag auch in seinen ästhetischen Ansichten finden. Wohl schweift er fast in den idealen Umkreis der jugendlichen Dichter hinaus, die das romantische Sehnsuchtsgefühl und Bewußtsein vom Unendlichen zusammenschließt, wenn er findet, „daß die

[1]) Wilhelm von Humboldt an Körner, Tegel, 1. August 1795.
[2]) Schiller an Körner, Jena, 28. November 1791.
[3]) Schiller an Körner, Jena, 28. November 1796.
[4]) Wilhelm von Humboldt, Ueber das Studium des Altertums usw.: D. L. D. 58/62. S. 3.

Beschäftigung mit dem Altertume die Untersuchung nie zu einem Ende und den Genuß nie zur Sättigung führt" (S. 113), und wohl scheint er uns auch mit einem am Gegenständlichen geschärften Blick zu überraschen, wenn er mit beredsamer Dialektik seinen Idealbegriff entwickelt (S. 114): aber dort sind es nur die flüchtigen Schauer einer Andacht, die die vom Studium heiße Stirne des Gelehrten umwehen, ohne den festgefügten Bau des wissenschaftlichen Entwurfes zu bewegen und hier führt die am wissenschaftlichen Begriff erhöhte Einsicht im selbstbestimmten Zuge die Gedanken zur Vollendung. Mit derartigen Tatsachen haben wir natürlich bei Humboldt zu rechnen, wahrscheinlich bei jedem Menschen von solcher Veranlagung. Unberührt davon gewinnt aus dem inneren Grunde seiner Denkform die Auffassung des Schönen ihre eigentümliche Gestalt. Ganz im Sinne seiner Freunde und gewiß auch inhaltlich nicht unbeeinflußt von ihren Theorien schreibt er: „Alles Schöne, dünkt mich nämlich, ist allein subjektiv, die Schönheit bloß in uns, und das wesentliche derselben, eine moralische d. i. unsinnliche Idee sinnlich dargestellt. Diese Darstellung kann keine eigentlich abbildliche, und darf keine konventionelle noch allegorische sein. Sie kann also in nichts anderem bestehen, als darin, daß es gewisse Formen (im weitläuftigsten Sinne des Wortes) gebe, bei welchen in der Seele die Vorstellung jener unsinnlichen Idee, als hier sinnlich dargestellt, entstehe". Im allgemeinen, glaube er, „ist mehr nur die Stimmung der Seele bestimmbar, welche das Schöne empfindet, als die Beschaffenheit des Gegenstandes, welcher diese Empfindung hervorbringt, und wenn auch diese betrachtet wird, so geschieht es doch immer mehr nach der Art, wie sie uns schon selbst ästhetisch erscheint, als wie sie physisch ist".[1]) Denn die Kunst ist „die Fertigkeit, die Einbildungskraft nach Gesetzen produktiv zu machen; und dieser ihr einfachster Begriff ist zugleich auch ihr höchster".[2]) Oder wie er an einer späteren Stelle (S. 133) seiner ästhetischen Hauptschrift „Ueber Goethes Herrmann und Dorothea" sagt, sie ist „die Darstellung der Natur durch die Einbildungskraft". Deshalb kann man auch ihr schöpferisches Verfahren nur dadurch erfassen, „daß man das Wesen der Kunst nicht (wie man bisher nur zu oft getan hat) in der Beschaffenheit ihres Gegenstandes, sondern in der Stimmung der Phantasie aufsucht" (S. 132). Indem der Dichter nun die Einbildungskraft

[1]) Wilhelm von Humboldt an Körner, Burg Oerner, 15. Januar 1794.
[2]) Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften II, 127.

herrschend und produktiv macht, „gelangt er zu Idealen" (S. 140). „Wir nennen ein Ideal die Darstellung einer Idee in einem Individuum" (S. 138). Um so nachdrücklicher ist Humboldts Uebereinstimmung mit der klassizistischen Auffassung zu betonen, als ihn das kritische Vermögen, das ihm unbedingt eignete und das er auch in ästhetischen Fragen vielfach bekundete, hätte über diese Grenzen leicht hinausführen müssen, wenn nicht die tiefere Ursache ihn gerade mit diesem geistigen Ausdruck verbunden hätte. So sagt er endlich auch vom Schönen: „Es besteht bloß in der freien Zusammenstimmung seiner sinnlichen Form mit den unsinnlichen Formen des Verstandes, d. h. jene ist von der Art, daß das Gemüt darin eine Uebereinstimmung mit diesen zu bemerken meint. ... Es ist nicht Ausdruck von Begriffen und Ideen, es ist Ausdruck der Formen selbst, in welchen erst alle Begriffe und Ideen selbst ihr Dasein erhalten. So müßte man es streng fassen und hierbei stehen bleiben". Und es war nur selbstverständlich für ihn als griechisch gebildeten Kunstfreund und als verständigen Kenner der Werke von Schiller und Goethe, wenn er über den „Charakter" der Schönheit hinzufügte: dieser „ist (um dies beiläufig zu sagen) sehr einfach, das ebenmäßigste Gleichgewicht und die höchste Ruhe..."[1]) Bezüglich weiterer Einzelheiten verweisen wir nur auf Fuentes Ausführungen über Humboldts Forschungen auf dem Gebiete der Aesthetik,[2]) die die Linien unseres Systems in ihrem ganzen Ausmaß befestigen; besonders hervorgehoben seien die Abschnitte über „Die Geburt des Kunstwerkes aus dem ästhetischen Bewußtsein" und über „Das Kunstwerk als Inhalt des ästhetischen Bewußtseins".

Auf einer Spazierfahrt, die der alte Goethe einmal[3]) mit Eckermann unternahm, äußerte er sich zu diesem: „Ich muß über die Aesthetiker lachen, welche sich abquälen, dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck schön gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Aeußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig

[1]) Wilhelm von Humboldt an Körner, Jena, 28. März 1794.

[2]) Hans aus der Fuente, Wilhelm von Humboldts Forschungen über Aesthetik: Philosophische Arbeiten IV, 161 ff. — vgl. dazu: Eduard Spranger, Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin 1909, S. 309 ff.

[3]) Mit Eckermann, 18. April 1827.

und so verschiedenartig ist als die Natur selber". Dieser Ausspruch Goethes ist um so bedeutsamer, als wir bekanntlich keine rein theoretischen Erörterungen über diese und ähnliche Fragen von ihm besitzen. Dort, wo er seine Kunstanschauungen in ihren weitesten Begriffen festzulegen sucht, handelt es sich für ihn vorzüglich darum, die Werte seiner Schätzung der Empfindungsweise des Publikums nahezubringen. Wie Schiller in seinen philosophischen Abhandlungen eine kulturpsychologische Begründung seines Künstlertums anstrebt, ohne das abstrakte Ergebnis in dessen Einsinnigkeit zu verfolgen, so denkt auch Goethe bei seinen Kunsttheorien nur an die Voraussetzung für seine dichterische Tätigkeit. Und dies noch in weit höherem Maße als Schiller, da seine Sinnenfreude und die Wirklichkeitstiefe seiner Anschauungen allseitig über die selbstbeschränkten Grenzen der Spekulation hinausdrängt. „Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt, alles andere ist eitel und vereitelt nur".[1]) So steht Goethe überall den Erwägungen der Aesthetiker ablehnend und mit Geringschätzung gegenüber, denn er sagt sich stets: „Was ist da viel zu definieren! Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken macht den Poeten".[2]) Von diesem Standpunkt des schöpferischen Menschen schließt er gerade sein eigenes Gebiet der Dichtung vor der räsonierenden Betrachtung ab. Grundsätze, die er auszusprechen hat, verbreitet er nur auf diejenigen Zweige der Kunst, denen er selbst bloß als Kenner und Freund folgt. So können wir aus den Theorien, die er im Verein mit Heinrich Meyer ersonnen hat, manches in seine allgemeine Verfassung zurückleiten. Da es sich hier um die Hauptlinien handelt, so genüge ein Hinweis auf Goethes „Einleitung in die Propyläen", in der er sein künstlerisches Prinzip eindringlich mit den Sätzen beleuchtet: „Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, ohne äußere Hilfsmittel, zu überschreiten nicht vermag. Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff, und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Uebung und Versuche, dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen, und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt; so ist es,

[1]) Goethe an Schiller, Weimar, 14. Juni 1796.
[2]) Mit Eckermann, 11. Juni 1825.

besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistisch-organisches hervorzubringen..."[1]) Goethes Realismus ist hier dicht umrankt von der Triebmacht des freischaffenden, dichterischen Gemüts. Das ist, soweit sich auch die Anschauungen durch ihren Gehalt voneinander entfernen, ein sichtbares Verhältnis zu Schillers transzendentalen Idealismus. Was dieser zur „Freiheit in der Erscheinung" vergeistigt, hat der Realist Goethe zu seiner phantasiegetragenen Welt gesteigert. Er hat von sich selbst gesagt: „Ich bin nämlich als ein beschauender Mensch ein Stockrealiste, so daß ich von allen den Dingen, die sich mir darstellen, nichts davon und dazu zu wünschen imstande bin und ich unter den Objekten gar keinen Unterschied kenne als den, ob sie mich interessieren oder nicht. Dagegen bin ich bei jeder Art von Tätigkeit, ich darf beinah sagen, vollkommen idealistisch: ich frage nach den Gegenständen gar nicht, sondern fordere, daß sich alles nach meinen Vorstellungen bequemen soll".[2])

Die tiefere Antinomie, die Goethe hier in seinen Lebensäußerungen bestimmt, fand zufällig zur selben Zeit, da jener Brief an Schiller abgehen sollte, ihren Ausdruck in den unvergeßlich schönen Versen:

„Und hab' ich erst am Herzen Lebendiges
Gefühlt, und dämmert, was du gestaltetest,
Und war in ihrer Wiege mir in
Wonne die wechselnde Zeit entschlummert:

Dann kenn' ich dich, Kronion, dann hör' ich dich,
Den weisen Meister, welcher, wie wir, ein Sohn
Der Zeit, Gesetze gibt und, was die
Heilige Dämmerung birgt, verkündet."[3])

Das war Hölderlin. Auch er ein feinsinniger Theoretiker, wie sein dichterisches Vorbild, das seiner ganzen Jugend voranleuchtet: Schiller. Auch er berührt von der Philosophie Kants und mit vorübergehendem Erfolg an dem System Fichtes gebildet. Doch wenig selbständig und

[1]) Goethe, Einleitung in die Propyläen I, 1, XI f.

[2]) Goethe an Schiller (Konzept), Weimar, 27. April 1798.

[3]) Hölderlin, Natur und Kunst — Saturn und Jupiter, V. 21 ff.

gewandt in der abstrakten Denkweise, übertönt zeitweilig sein Bedürfnis nach spekulativ geklärter Anschauung das hemmende Unvermögen: „ich finde immer mehr, wie vorteilhaft und wie erleichternd die wahre Erkenntnis der poetischen Formen für die Aeußerung des poetischen Geistes und Lebens ist, und ich muß erstaunen, wie wir so umherirren mögen, wenn ich den sichern, durch und durch bestimmten und überdachten Gang der alten Kunstwerke ansehe".[1]) Dieser Nachsatz mochte sich wohl auf die wissenschaftliche Leistung Friedrich Schlegels beziehen, der eben damals, da Hölderlin sich in Jena habilitieren wollte, hier seine „ästhetischen Collegia" las. „Halte mich für einen kalten Theoristen, wenn Du willst", fügt Hölderlin an Neuffer hinzu. „Ich weiß, was ich meine, und bin gänzlich mit Dir einig, wenn Du unsre faden aus einseitigen Begriffen zusammengeflickten ästhetischen Kompendien ins Feuer haben willst. Gäbe mir nur ein Gott, so viel gute Stimmung und Zeit, daß ich ausrichten könnte, was ich einsehe und fühle". Dazu aber kam es nicht mehr. Alles, was uns in den Bruchstücken seiner philosophischen Versuche erhalten ist, drückt er ungewandelt in der überlieferten Terminologie aus. „Wir haben in uns ein Urbild alles Schönen, dem kein einzelner gleicht. Vor diesem wird der echt Vortreffliche sich beugen und die Demut lernen, die er in der Welt verlernt".[2]) Das ist der klassische Idealismus, in dessen Grunde Schiller das Schöne und Sittliche vereinigt hat. Notwendig sammeln sich diese Züge in Hölderlins zartentdeckendem Herzen zu einer ästhetischen Weltbetrachtung: „Deswegen sollte alles Erkennen vom Studium des Schönen anfangen".[3]) Infolgedessen ist für ihn auch die Natur die gegenständliche Erscheinung der künstlerischen Regungen im Menschen und so oft dieser empfindend an ihrem Herzen ruht, glüht sein eigenes Wesen in tiefer Selbstbetrachtung. Das führt er anderswo im künstlerischen Sinnbild aus, wenn er sein Griechenideal entwirft: „es ist ein so schönes Gedeihn in allem, was wir treiben, wenn es mit gehaltner Seele geschieht, und uns das stille, stete Feuer belebt, das ich besonders in den alten Meisterwerken aller Art, als herrschenden Charakter, immer mehr zu finden glaube".[4])

[1]) Hölderlin an Neuffer, Homburg, 4. Dezember 1799.

[2]) Hölderlins Werke, herausgegeben von Böhm, III, 360.

[3]) Ebenda S. 358.

[4]) Hölderlin an seinen Bruder, Frankfurt, 2. November 1797.

2.

Die Darstellungsform der deutschen Romantik

Die landschaftliche Begründung, die wir nicht immer ausgesprochen, durch unsere Betrachtung hindurchgeführt haben, kennzeichnet das bisbisherige Ergebnis. In den Gegensätzen der geistigen Anlage sind die verschiedenen Anschauungsweisen der ästhetischen Probleme aufgeschlossen. Zwischen der formalen Zergliederung und der transzendentalen Ableitung mit ihren beiderseits mannigfach bestimmten Abstufungen breitet sich das Prinzip der typischen Sonderheit aus. Es durchdringt die Begriffe und inniger noch die künstlerische Tätigkeit. Doch gerade diese müßte im Zusammenhang mit der dargelegten Unterscheidung auch in ihre engeren Formeigenheiten die Merkzeichen ihrer urtümlichen Beschaffenheit hinausschieben. Denn eine fundamentale Veränderung an den großen Linien der Peripherie umschränkt und wandelt natürlich alle Züge des innerlichen Besitzes. So liegt dem weiteren Verfolg unserer Ausführungen das Bedürfnis nahe, das künstlerische Dasein auch in den feineren Bestrebungen seiner technischen Eigenart zu betrachten. Wir verweisen nicht ohne Absicht auf das dichterische Dasein als Ursprung oder, wie wir bald sehen werden, als tiefwirkendes Mittel der schöpferischen Formgebung: trafen doch selten so viele Widersprüche des forschenden Verfahrens auf einem gegenständlichen Gebiete zusammen, wie bei den Problemen der literarischen Darstellungsform. Was auf der eine Seite mikrologische Methoden noch nicht wahrnahmen, das versahen auf der andern Seite die weitgesteckten Absichten der entgegengesetzten Untersuchung. Freilich möchten wir dieser, wenn auch so vielfach abirrenden Studien nicht entraten, denn wir stützen uns selbst, sofern wir die Einzelheiten einbeziehen, auf die lichtvollen Teile ihrer Ergebnisse. Aber das eine muß endlich klar werden: auch die Besonderheiten der äußeren Ausstattung sind mit der als lebenstätiges Einzelglied emporragenden Persönlichkeit verknüpft und leiten sich mit ihren charakteristischen Wesenszügen in deren stammbedingte Veranlagung zurück. Es genügt daher nicht, daß man nur die Objekte nach ihren eigentümlichen Seiten auseinanderfaltet und an diesen allein die Bestimmung trifft, jetzt ganz abgesehen von dem auf das Große oder Einzelne gerichteten Standpunkt. Hielten wir bisher an dem umfassenden Dualismus des Menschen und seines Weltbezirks fest, so wird hier mit der

Uebertragung in das schlechthin Sichtbare unsere Schlußziehung um so augenfälliger. Der Mensch schreitet durch die Welt, so war bis jetzt überall unsere Voraussetzung. Nehmen wir das einmal ganz wörtlich: grenzen die Beziehungen zur Natur, das Problem auf die literargeschichtlichen Reihen übertragen, auch mit einem Gegensatz aneinander?

Fragen wir noch nicht, mit welchem! Denn noch sind wir uns nicht klar darüber, was dieses Verhältnis des Künstlers zur Natur bedeutet. Verengern wir den Begriff der Natur zu seiner ästhetischen Geltung, so geht im vorigen Abschnitt bereits die Bemerkung voraus, daß die poetische Naturschilderung bis zu gewissem Grade stets eine symbolische Ausstattung mit einschließt. Diese Bedeutung ergab sich uns dort aus dem Vergleich mit dem religiösen Erlebnis. Schon wenn wir überhaupt diesen Vergleich anstellten, konnte uns nur die Annahme dazu berechtigen, daß irgendwo im Felde der persönlichen Beziehungskräfte ein Zusammenschluß in natürlichem Grunde besteht. Tatsächlich ist auch im Tiefenausmaß der Erfahrungen eine Annäherung gegeben, doch gerade diese führt von der ästhetischen Bedeutung der Natur zurück zu einer höheren und allgemeinen. Ja, es will scheinen, als wären zumindest dort, wo es sich um eine dichterische Umsetzung des Natureindrucks handelt, diese beiden Bedeutungsgrade in einem kausalen Verhältnis verknüpft. Die optische Wahrnehmung erhöht sich in dem Sinne zum künstlerischen Schein als in dem Aufbau ihrer Elemente das tagabgewandte, innere Erleben des Menschen sich widerspiegelt. Der einfachste Fall ist mit dem Unendlichkeitsmoment gegeben: das Sehnsuchtsgefühl ist sein Grundzug. „Wenn ich ein Landschaftsmaler wäre", heißt es in Heinses „Ardinghello"[1]), „ich malte ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte, und besonders Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendliche Melodien von Licht und Dunkel, und Wolkenformen und heiterm Blau! es ist die Poesie der Natur". In dem gleichen Sinne fragt einmal Tieck: „Wie kommt es denn, daß das helle ferne Blau des Himmels unsere Sehnsucht erweckt, und des Abends Purpurrot uns rührt, ein helles goldenes Gelb uns trösten und beruhigen kann, und woher nur dieses unermüdete Entzücken am frischen Grün, an dem sich der Durst des Auges nie satt trinken mag?"[2]) In einem noch engeren Verhältnis steht das Auge und der psychische Auffassungsapparat, wo

[1]) Heinse, Ardinghello S. 205.
[2]) Tieck, Phantasus I, 90.

es sich um die Perspektive des Landschaftsbildes handelt. Der Gipfel befreit den Blick des Wanderers und läßt ihn an einer Kette der örtlichen Erscheinungen in die Weite des Zieles schweifen: in derselben Weise führt der Gedankenablauf durch die Reihe seiner Vorstellungen und Begriffe an das Ergebnis seiner Folgerungen heran. Daher die poetische Darstellungskraft einer Schilderung, wie der folgenden: „Rom schläft; der blaue unermeßliche Aether schwebt darüber wie eine Henne über ihren Küchlein, und blinkend hell Gestirn erleuchtet selig die Gegenden".[1]) Oder eine ähnliche Darstellung bei Goethe: „So ein herrlicher Frühlingsblick wie der heutige bei aufgehender Sonne ward uns freilich nie durchs ganze Leben ... Aus unsern Fenstern erblicken wir den weiten und breiten sanften Abhang der ehemaligen Stadt, ganz von Gärten und Weinbergen bedeckt, ... Nur gegen das mittägige Ende dieser grünenden und blühenden Fläche sieht man den Tempel der Konkordia hervorragen, in Osten die wenigen Trümmer des Junotempels; die übrigen, mit den genannten in grader Linie gelegenen Trümmer anderer heiliger Gebäude bemerkt das Auge nicht von oben, sondern eilt weiter südwärts nach der Strandfläche, die sich noch eine halbe Stunde gegen das Meer erstreckt".[2]) So sind die allgemeinen Linien unserer Denkrichtung in den Inhalt des Landschaftsbildes eingefügt. „Das heißt, wir erleben rein optisch, mit den Augen das Denkgesetz: Je kleiner der Inhalt eines Begriffes, desto größer sein Umfang. Hier enthüllt sich, daß unser okulares Sehen und unser abstrahierendes Denken auf völlig analoge Weise reagieren, demselben Gesetze folgen".[3]) Diese Erkenntnis ist für uns im höchsten Maße wichtig. Wenn wir in der geschichtlichen Erscheinung der Klassik und der Romantik den Erfolg einer gegensätzlichen Denkform aufgedeckt haben, die die dichterische Produktion ursächlich bestimmt, so müssen wir hier in der Art der Natureindrücke den wesentlichen Unterschied wiederfinden, oder im Rückblick unserer Betrachtung die Darstellungsform der Romantik bestimmen durch die Sonderart ihres eigengemäßen Wesens.

Man pflegte bisher zu sagen: die deutschen Romantiker versuchen das Natürliche von innen heraus zu erfassen und vernachlässigen in diesem

[1]) Heinse, Ardinghello S. 265.

[2]) Goethe, Italienische Reise, Girgenti, 24. April 1787.

[3]) Hugo Marcus, Landschaft und Seele: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dessoir, XVI, 206 f.

Triebe die Naturanschauung. In anderer Hinsicht fließen dadurch in die Naturschilderung unsinnliche Momente ein, die ihren Wirklichkeitsgehalt mehr oder minder störend auflösen. Wir wollen diese Feststellung bei einzelnen gewiß nicht bestreiten, wie es ja unmöglich ist, die individuelle Art vollständig dem Typus anzueignen. Aber umgekehrt geht es auch nicht. Wie haben wir sonst das Verhältnis Schillers zur Natur zu bestimmen, wenn die obige Verallgemeinerung aufrecht besteht. „Nie hab' ich es noch so sehr empfunden", heißt es in einem seiner Briefe [1]) aus dem Jahre 1789, „wie frei unsre Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet — wie wenig sie doch für sich selbst zu geben imstande ist, und alles alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur". Demgegenüber etwa die anschauliche Landschaftsschilderung bei E. T. A. Hoffmann: „Wie ein goldner Schleier lag der Schein der sinkenden Sonne ausgebreitet über dem Walde. Kein Blättlein rührte sich. In ahnungsvollem Schweigen harrten Baum und Gebüsch, daß der Abendwind komme und mit ihnen kose. Nur das Getöse des Waldbachs, der über weiße Kiesel fortbrauste, unterbrach die tiefe Stille".[2]) Trotzdem werden auch wir in der allgemeinen Unterscheidung festzulegen haben, daß die Romantiker eines direkten Verhältnisses zur natürlichen Umgebung entbehren. Doch nur in der Aufstellung der unmittelbar wirkenden Voraussetzungen können wir es begründen. Gehen wir zunächst von den rein äußerlichen Umständen aus, so dürfen wir darauf hinweisen, daß fast alle Dichter der deutschen Romantik in der Stadt geboren sind: das Gemüt des Kindes mit seiner tiefsten Eindrucksfähigkeit berührt keine Stimmung, nicht Lust und Weh im wechselnden Spiel schöner Landschaftsbilder. Der Bildungsgang des Jünglings ist ganz umgeben von den Anschauungen der Aufklärung, die die jüngere Generation viel dichter und enger umfassen als die vorausgehenden. Und wie wenig die Teilnahme gerade an den natürlichen Erscheinungen von Lehrern wie Gedike und Spalding geweckt wurde, wissen wir aus den Jugendgeschichten Tiecks, Wackenroders und der vielen anderen, die denselben Weg gingen und die nicht immer so beredt über dieses Versäumnis klagten, wie Heinrich v. Kleist, der seine naturwissenschaftliche Ausbildung ständig neu zu ergänzen strebte. Daß dieses

[1]) Briefwechsel, herausgegeben von Jonas, II, 330.

[2]) E. T. A. Hoffmann, Lebensansichten des Katers Murr: Werke, herausgegeben von Ellinger, IX, 59.

Geschlecht, abgewandt von der unfruchtbaren Richtung die natürlichen Vorgänge mit so überhitzten Sinnen und phantasieerregten Vorstellungen begleitete wie die zahlreichen Naturforscher, Naturphilosophen und die anderen gutmütigen Schwärmer an der Wende des 18. Jahrhunderts, daß man sich freuen konnte, die Komplikationen der Natur zu umschreiben, statt sie zu deuten, daß man mit mehr Mut als genügendem Rüstzeug an die schwierigsten Probleme der Naturwissenschaften heranging, ist sowohl die Folge der Aufklärung als die notwendige Reaktion auf sie, in der ein reger Geist seine von den Fesseln erlöste Freiheit betätigte. Von besonderer Bedeutung aber war es, daß der Ausblick dieser empfänglichen Jugend in Natur und Landschaft meist mit einer Fülle abstrakter Kenntnisse aus dem Altertum, mit humanistischen Wissensdaten verstellt wurde. Wir müssen nur einmal die Studienpläne jener Schulen vergleichen, die ihre Schüler in eine beängstigend lange Reihe von Unterrichtsstunden schnürten, um sie mit blassen Begriffen und abgezogenen Vorstellungen müde zu machen. Das gilt von dem Pädagogium in Niesky ebenso wie von den Berliner Gymnasien oder dem Tübinger Stift, durch das Hölderlin, Hegel und Schelling hindurchgegangen sind. Diese humanistische Vorbildung dürfte auf das Verhältnis der Romantiker zum klassischen Altertum manchen Einfluß geübt haben. Hier ist die Stelle, da wir uns nach dem wesentlichen Unterschied gegenüber der Klassik umsehen müssen, denn für jene deutschen Dichter, die Rom, die Italien bereist haben, sind die antiken Ueberreste ein Stück Anschauung geworden, das mit ähnlichen Forderungen Auge und Sinn an sich zieht, wie die natürlichen Gebilde. Mit der vertieften historischen Ausbildung wandeln sich auch merkbar die Begriffe vom Altertum in den künstlerischen Kreisen. Der junge Wilh. v. Humboldt fragt sich einmal: „Warum mag es den Menschen so eigen sein, das Altertum an einer Sache so hoch zu schätzen?“ und glaubt, „vielleicht weil die Dunkelheit und Ungewißheit der Nachrichten die Gegenstände in der immer geschäftigen Einbildungskraft vergrößert“.[1]) Diese ganz ungeschichtliche Stellung zu den überlieferten Tatsachen und Dingen beleuchtet teilweise die Auffassung unserer Klassiker von der Antike, wie wir sie schon gelegentlich bei Schiller und dessen Stellung zur Geschichte andeuteten. Uebereinstimmend mit diesen Grundzügen finden wir die Aufzeichnungen Goethes, die er auf seiner italienischen Reise macht. In Venedig

[1]) Wilh. v. Humboldts Tagebücher, 21. September 1788.

schreibt er in sein Tagebuch: „Die Baukunst steigt wie ein alter Geist aus dem Grabe hervor, sie heißt mich, ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache studieren, nicht um sie auszuüben oder mich in ihr lebendig zu erfreuen, sondern nur um die ehrwürdige, für ewig abgeschiedene Existenz der vergangenen Zeitalter in einem stillen Gemüte zu verehren".[1]) Und noch deutlicher zwei Wochen später in Terni: „Und so wird es einem denn doch wunderbar zu Mute, daß uns, indem wir bemüht sind, einen Begriff des Altertums zu erwerben, nur Ruinen entgegenstehen, aus denen man sich nun wieder das kümmerlich aufzuerbauen hätte, wovon man noch keinen Begriff hat." Und mit allgemeiner Bedeutung fährt er fort: „Mit dem, was man klassischen Boden nennt, hat es eine andere Bewandtnis. Wenn man hier nicht phantastisch verfährt, sondern die Gegend real nimmt, wie sie daliegt, so ist sie doch immer der entscheidende Schauplatz, der die größten Taten bedingt, und so habe ich immer bisher den geologischen und landschaftlichen Blick benutzt, um Einbildungskraft und Empfindung zu unterdrücken und mir ein freies, klares Anschauen der Lokalität zu erhalten. Da schließt sich denn auf eine wundersame Weise die Geschichte lebendig an, und man begreift nicht, wie einem geschieht, und ich fühle die größte Sehnsucht, den Tacitus in Rom zu lesen."[2]) Die subjektiven Kräfte des Gemüts flechten hier ihre bunten Einbildungen im Kranze um die Gegenstände und schmücken mit ihren inneren Bildern die sinnlichen Erscheinungen. Goethe vollzieht keine reine Beobachtung, sondern nur, soweit sein für den landschaftlichen Reiz freier Blick reicht, vermag er seine geschäftige Phantasie zurückzuhalten, sonst legt sie sich schmeichelnd um die Objekte des Auges. Für diese ideale Anschauung, man gestatte diesen hier veränderten Begriff, sind die Romantiker schon ihrer Anlage nach nicht bereit und es ist entwicklungsgeschichtlich zu erwarten, daß sie sich abwenden werden von diesen Ergebnissen, die Friedrich Schlegel durch neue Forschungen verdrängt, das historisch gereifte Verständnis aus Winckelmanns Theorien in reinerer Gestalt ableitet und der künstlerische Sinn, gehoben von den nationalen und religiösen Regungen, inniger verbunden mit den Objekten des Lebens und der Geschichte, hier stürmisch, dort gehalten, überwindet. So ist das Verhältnis der jüngeren Künstler und Denker zur Antike in ihrer gegenständlichen Erscheinung,

[1]) Goethe, Italienische Reise, Venedig, 12. Oktober 1786.
[2]) Goethe, Italienische Reise, Terni, 27. Oktober 1786.

soweit sie ihre ideale Bedeutung eingeschränkt bewahrt, von zwei wesentlichen Voraussetzungen getragen: einerseits zieht der wissenschaftlich gerichtete Sinn für Geschichte den Blick an die Bedeutungen des tatsächlichen Geschehens, des räumlich und zeitlich Bestimmten heran. Es ist in dieser Beziehung nicht unwichtig, daß Winckelmanns Lieblingsstudium die neuere Geschichte war, in deren Fach er sich eine Zeitlang sogar habilitieren wollte und daß er selbst den Plan einer Wissenschaftslehre für diese entwarf, nach welchem den großen Linien der unpersönlichen Entwicklung die hervorragenden Größen in individueller Darstellung gegenübergesetzt werden sollten. In anderer Hinsicht aber verblassen die ins allgemeine erhobenen idealen Vorstellungen der Klassiker vor der beweglicheren und tieferschürfenden Betrachtungsart des jüngeren Geschlechtes, das kräftig und eindringlich sich an den Dingen entlang tastet — entlang und darüber hinaus. Damit kehren wir zu unserem engeren Problem zurück. Kräftiger ruht, so fanden wir schon wiederholt in anderer Beziehung, der Blick der Romantiker auf den Dingen und sucht in einer, wenn auch noch lange nicht auf das Wirkliche zielenden Erfahrung, die Macht der Wahrheit am Unpersönlichen zu erleben. So wachsen sie in ein eigentümliches Naturgefühl hinein. Schon an Winckelmann will man erkennen, daß ein angeborener Sinn für das Naturschöne seine Begeisterung für das südliche Meer und die Naturwunder dieser glücklicheren Zone weckt. „Mein Freund!“ schreibt er an Franke,[1]) „es ist nicht zu beschreiben, wie schön die Natur in diesem Lande ist. Man gehet in schattichten Lorbeerwäldern und in Alleen von hohen Zypressen, und an Gatterwerken von Orangerien ...“ Am Gegenstande haftet der Blick und trägt seinen Erwerb vor die wundersüchtigen Sinne. Beim Ausbruch des Vesuvs im Jahre 1767 steigt Winckelmann dem zürnenden Gott auf die Schultern, um ihm ganz in sein donnerndes Geheimnis zu blicken. „Ich habe dieses schöne und schreckliche Phänomen auf dem Berge selbst, da alle Menschen flohen, von dem Augenblicke des Ausbruchs des Tages, nicht ohne Gefahr betrachtet. Ich erstieg den Berg von neuem die dritte Nacht und ging auf der Lava, durch deren Spalten wir den feurigen Fluß geschmolzener Steine und Metalle sahen, fort, so lange die Fußsohlen und die Schuhe die Hitze ertragen konnten.“ Noch verzückt von seinem Eindruck, ist es ihm, „nicht möglich,

[1]) Winckelmann an Joh. Michael Franke, Rom, 5. Mai 1756.

dem, der es nicht gesehen, einen Begriff davon zu geben".[1]) Obgleich ins Einzelne vertieft und zum freudigen Gesamtblick erhoben, sind Winckelmanns Naturschilderungen doch merkbar von Goethes Landschaftsbildern verschieden. Zeichnerisch, linear, nicht nur vom Sachgehalt gesteigert, sondern auch im besten Sinne sachlich fest umschränkt bis zu wissenschaftlicher Genauigkeit und doch frei erweitert zum poetisch Schönen schildert Goethe seine Eindrücke: „bei Sonnenuntergang genossen wir des herrlichsten Anblicks, den uns die ganze Reise gewährt hatte. In dem glänzendsten Farbenschmuck lag Kap Minerva mit den daranstoßenden Gebirgen vor unsern Augen, indes die Felsen, die sich südwärts hinabziehen, schon einen blaulichen Ton angenommen hatten. Vom Kap an zog sich die ganze erleuchtete Küste bis Sorrent hin. Der Vesuv war uns sichtbar, eine ungeheure Dampfwolke über ihm aufgetürmt, von der sich ostwärts ein langer Streif weit hinzog, so daß wir den stärksten Ausbruch vermuten konnten. Links lag Capri, steil in die Höhe strebend; die Formen seiner Felswände konnten wir durch den durchsichtigen, bläulichen Dunst vollkommen unterscheiden. Unter einem ganz reinen, wolkenlosen Himmel glänzte das ruhige, kaum bewegte Meer, das bei einer völligen Windstille endlich wie ein klarer Teich vor uns lag." Mit dem gleichen, fein gespitzten Stift zeichnet Goethe die Zustandsbewegungen in der Natur: „Den Uebergang vom Abend zur Nacht verfolgten wir mit ebenso begierigen Augen. Capri lag nun ganz finster vor uns, und zu unserm Erstaunen entzündete sich die vesuvische Wolke sowie auch der Wolkenstreif je länger je mehr, und wir sahen zuletzt einen ansehnlichen Strich der Atmosphäre im Grunde unseres Bildes erleuchtet, ja, wetterleuchten".[2]) So könnte man meinen, daß nach dem Grade des objektiven Verhältnisses ein scharf gesonderter Gegensatz zwischen Klassik und Romantik hier nicht besteht. Was die ideale Voraussicht der Klassiker offen läßt für den unmittelbaren Eindruck, das scheinen die Romantiker um so näher und deutlicher zu fassen, als sie die Gegenstände unbedingt überblicken. Und doch hat man an den groben Merkmalen nicht mit Unrecht feststellen müssen, daß in der Konstruktion des Landschaftsbildes eine wesentliche Unterscheidung zwischen den Generationen notwendig ist. „Es fehlt unsrer Zeit",

[1]) Winckelmann an Freiherrn Gerlach Adolf von Münchhausen, Rom, 28. November 1767.

[2]) Goethe, Italienische Reise, 14. Mai 1787.

sagt Tieck,[1]) „so sehr sie die Natur sucht, eben der Sinn für Natur". Worin besteht denn, rein auf die äußerlichen Züge der Darstellung beschränkt, ein derartiges mittelbares Verhältnis zur Natur? Allgemein wohl darin, daß aus dem Mangel der ursprünglichen Fähigkeit in den Bereich der technischen Ausstattung gewisse für den engeren Zweck unwesentliche Elemente einfließen. Eine solche Landschaftsschilderung bewahrt nicht ihren werteigenen Charakter, sondern bringt durch ihre Zeichen neue und weitere Beziehungen in die poetische Mannigfaltigkeit. Damit verliert sie aber den Sinn ihrer ausschließlichen Bedeutung und die Frage ist berechtigt, weshalb den Künstler seine Wahl gerade auf sie führt, um einen Zweck zu erreichen, der gar nicht innerhalb ihres Umfangs liegt. Führen wir uns einmal eine derartige Schilderung bei Tieck vor: „In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönte durch die heitere Stille wie in wehmütiger Freude..."[2]) Mit wenigen Linien ist eine überaus bildkräftige Darstellung entworfen und, denken wir uns diese Zeilen in die Erzählung gefügt, eine Steigerung von bedeutsamem Ausmaß erreicht. So trägt die sinnliche Eigenart, mit der die Gegenstände der Natur uns ansprechen, zu ihrer erhöhten künstlerischen Verwertung bei, sofern es sich um ein Herausstellen vertiefter, nicht zum selbständigen Ausdruck geklärter Gemütszustände handelt. Wie ein Maler oft den Hintergrund sorgfältig auswählt und in Farben bringt, um die Gestalten seines Bildes sinnenfällig hervortreten zu lassen, so kann der Dichter die natürliche Umgebung, durch die sich der Faden seiner Erzählung mit Anmut schlingt, zur Folie machen, die sein Spiel umschließt. Solchem Zweck kann die dichterische Schilderung einer Landschaft dienen und sie wird um so eher zu diesem gewerklichen Mittel, wenn nicht die ganze Summe der Gefühle den Dichter bereit und fähig macht, sie aufzuschließen. Man hat schon genügend auf das gesteigerte Gefühlsleben der Romantiker hingewiesen; in der Landschaftsschilderung findet ihr sinnliches Vermögen einen Ausdruck. Die natürlichen Gegenstände liegen für diese Menschen kraft ihrer

[1]) Tieck, Phantasus I, 69.
[2]) Ebenda S. 181.

eigengemäßen Denkform ganz in ihrem Blickfeld, mehr noch, in ihrer Sehlinie und so rücken sie das freundliche Gebilde heran, um sich durch seine Bedeutung zu befreien. In der Hinsicht aber, als das Bedürfnis die nähere Absicht übersteigt, verlieren die Dinge ihren eigenen Charakter, wie dies etwa in den mystischen Naturschilderungen von Novalis am deutlichsten ist: „Die Gewächse sind so die unmittelbarste Sprache des Bodens. Jedes neue Blatt, jede sonderbare Blume ist irgend ein Geheimnis, was sich hervordrängt, und das, weil es sich vor Liebe und Lust nicht bewegen und nicht zu Worten kommen kann, eine stumme, ruhige Pflanze wird ... Man möchte für Freuden weinen und abgesondert von der Welt nur seine Hände und Füße in die Erde stecken, um Wurzeln zu treiben, und nie diese glückliche Nachbarschaft zu verlassen. Ueber die ganze trockne Welt ist dieser grüne, geheimnisvolle Teppich der Liebe gezogen".[1]) Was hier aber schon fast zur Formsymbolik ausgeweitet ist, drückt sich anderswo in mehr zusammengerückter Gestalt aus. In diesem Falle umgibt man dann die natürlichen Erscheinungen mit strahlenden Farben und klingenden Tönen und verwandelt zu ihrem sinnenfälligen Stoff, wozu die sprachliche Mitteilung nicht ausreicht. Da sich in dem entzückenden Märchen von der Wasserfee Undine der Abend über den Wald senkt, erscheint „ein schön geschmückter Ritter, der zu Roß durch den Baumschatten gegen die Hütte angeritten kam". Und nun erglänzt vor der tiefen Dämmerung des Hintergrundes seine farbengeschmückte Gestalt; technisch ausgedrückt, eine Uebertragung des Kolorits vom Lokal in die Situation: „Ein scharlachroter Mantel hing ihm über sein veilchenblaues, goldgesticktes Wams herab; von dem goldfarbigen Barette wallten rote und veilchenblaue Federn, am goldnen Wehrgehenke blitzte ein ausnehmend schönes und reichverziertes Schwert. Der weiße Hengst, der den Ritter trug, ... trat so leicht über den Rasen hin, daß dieser grünbunte Teppich auch nicht die mindeste Verletzung davon zu empfangen schien".[2]) Eine andere, äußerlich gleich ausgestattete Stelle der Erzählung: „Die drei Reisenden waren schweigend in die dichtesten Schatten des Waldes gelangt. Es mochte hübsch anzusehen sein, in dem grünen Blättersaal, wie die schöne Frauengestalt auf dem edlen, zierlich geschmückten Pferde saß, und von einer Seite der ehrwürdige Priester in seiner weißen Ordenstracht, von der andern der blühende junge Ritter

[1]) Novalis, Schriften IV, 229.

[2]) Fouqué, Undine: Kürschners D.N.L. 146, 1, 120.

in bunten hellen Kleidern, mit seinem prächtigen Schwerte umgürtet, achtsam beiher schritten".[1]) Nun darf man freilich nicht glauben, daß die Aufnahme optischer und akustischer Sinnzeichen in den Zusammenhang des Stils das reine Gepräge der Romantik bestimmt. Da diese ein gefüges Instrument für den Gefühlsdrang des Dichters darstellen, finden wir sie auch im allgemeinen jeder poetischen Eigenart angepaßt, ohne daß ihre Verwertung allein eine Besonderheit ausmachte. Selbst bei Persönlichkeiten mit geringem künstlerischen Talent, sofern eine gesunde Kunstfreude die Sinne empfänglich macht. Wilh. v. Humboldt beschreibt einen Sonnenuntergang am Meer: „Die Sonne ging prächtig unter. Sie verbarg sich erst hinter einer Tauwolke, die einen dunkeln, violetten Schatten aufs Meer warf, und vergoldete ihren Rand. Dann kam die feurige Scheibe wieder hervor, und tauchte sich nach und nach hinter Wittow ins Meer..."[2]) Das ist gewiß eine feine Farbenempfindung und doch wird niemand in Humboldt jene Gesinnung des Gemüts erkennen wollen, von deren Romantik er bewußt abwich. Aber bemerken wir nur: es könnte ein Physiker kommen und an den Gesetzen der Strahlenbrechung und Polarisation das Farbenbild prüfen, er würde mit seinen exakten Ergebnissen sich nicht anders aussprechen. Setzen wir eine Schilderung Goethes aus Neapel daneben: „Nachts durch die Stadt spazierend, gelangt ich zum Molo. Dort sah ich mit einem Blick den Mond, den Schein desselben auf den Wolkensäumen, den sanft bewegten Abglanz im Meere, heller und lebhafter auf dem Saum der nächsten Welle. Und nun die Sterne des Himmels, die Lampen des Leuchtturms, das Feuer des Vesuv, den Widerschein davon im Wasser und viele einzelne Lichter ausgesät über die Schiffe".[3]) Dieses Bild könnten wir in eine Radierung bringen und sind seiner natürlichen Lichteffekte gewiß. Nicht umsonst wünschte Goethe diesen wahrheitsebenen Eindruck von Van der Neer festgehalten. Ja, wir finden bei Goethe auch noch eine üppigere Farbengebung, so etwa wenn er aus Rom schreibt: „die Mandeln blühen und machen eine neue luftige Erscheinung zwischen den dunkelgrünen Eichen. Der Himmel ist wie ein hellblauer Tafft, von der Sonne beschienen".[4]) Man erinnert sich dabei unwillkürlich an

[1]) Ebenda S. 155.
[2]) Wilhelm v. Humboldt, Gesammelte Schriften XIV, 283 f.
[3]) Goethe, Italienische Reise, Neapel, 30. Mai 1787.
[4]) Goethe an Herder, Rom, 17. Februar 1787.

Grillparzers Bemerkung von den Oelbäumen, die violett vor dem italienischen Himmel stehen. Allerdings nähert sich diese Farbenkraft bereits den Darstellungen Jean Pauls, der wohl noch immer längs der vom klassischen Stilgefühl gezogenen Linien, doch auf ihrer äußersten Scheide hinschreitet. So wenn er in seiner Geschichte vom „Armenadvokaten Siebenkäs" eine nächtliche Landschaft schildert: „Als sie über das Tor, d. h. über dessen unpalmyrische Ruinen hinaus waren: stand die krystallene wiederscheinende Grotte der Augustnacht aufgeschlossen und erleuchtete auf der dunkelgrünen Erde, und die Meerstille der Natur widersprach dem Sturme der menschlichen Brust; die Nacht zog die Himmelsdecke voll stiller Sonnen ohne ein Lüftchen über die Erde herauf und unter sie hinab; die gefällten Saaten lagen ohne Rauschen in Garben um, und die eintönige Grille und ein harmloser, alter Mann, der Schnecken für die Schneckengrube zusammenlas, schienen allein im weiten Dunkel zu wohnen".[1]) Kräftiger und leuchtender und schon mit den feinen Schatten einer symbolischen Umdeutung trägt Jean Paul die Farben auf; so bereits im „Hesperus": „Kirschbäume versilbern mit einer herabgeworfenen Milchstraße von gefallenen Blüten den grünen Umkreis".[2]) Und mehr von seiner barocken Stilart verleitet, als von einem wirklich überfeinen Empfinden bestimmt, verliert er sich bisweilen auch ins Unnatürliche, wie etwa im „Titan", wo es heißt: „Der Morgenwind warf die Sonne leuchtend durchs dunkle Gezweig empor".[3]) Also darin allein, daß Farben und Töne im sinnlichen Widerspiel der Darstellung zusammentreffen, liegt gewiß keine Besonderheit der romantischen Stilfassung vor. Wohl aber bringt uns bereits „Anton Reiser", der mit scharfem, seelenforschendem Blick die verworrenen Gefühle durchdringt, die eben die Jugend seiner Zeit zu umstürmen beginnen, manche Züge, die uns auf Abweichungen von der klassischen Ausdrucksform hinweisen. Das ist der unerklärbare Entwicklungsgang, den die Geschichte des Geistes wie des völkischen Schicksals nimmt, daß sich dieser jeweils im eigenen Ablauf widerstrebt. Es ist wie mit den geographischen Grenzen, an denen sich die Länder oder Völkergruppen berühren: unregelmäßig,

[1]) Jean Pauls sämtliche Werke, 1826, XI, 65 (nach Biese, die Entwickelung des Naturgefühls. 2. Aufl. Leipzig 1892, S. 434).

[2]) Nach Friedrich Ratzel, Ueber Naturschilderung. München und Berlin 1904, S. 257.

[3]) Ebenda S. 301.

bald vor-, bald rückgedrängt, hat sie die Natur gezogen und doch bilden sie eine mehr oder minder lineare Scheide, die im Gesamtblick abzumessen ist. Einen ähnlichen Wert hat die Beobachtung, die wir an dem westdeutschen Dichter und Aesthetiker Karl Philipp Moritz zu machen haben. Nicht mit Unrecht hat er seinen Roman eine „psychologische" Erzählung genannt. Es ist bedeutsam, wenn er in diesem Sinne berichtet: „Ueberhaupt pflegte Anton in seiner Kindheit durch den Klang der eignen Namen von Personen oder Städten zu sonderbaren Bildern und Vorstellungen von den dadurch bezeichneten Gegenständen veranlaßt zu werden". Dieses Vermögen wechselseitiger Auslösung in der Tätigkeit der Sinnesorgane tritt uns hier zum erstenmal in seiner besonderen Erscheinung entgegen. „Die Höhe oder Tiefe der Vokale in einem solchen Namen trug zur Bestimmung des Bildes das meiste bei. So klang der Name Hannover beständig prächtig in seinem Ohre und ehe er es sahe, war es ihm ein Ort mit hohen Häusern und Türmen, und von einem hellen und lichten Ansehen. Braunschweig schien ihm länglicht von dunklerm Ansehen und größer zu sein, und Paris stellte er sich, nach eben einem solchen dunklen Gefühle bei dem Namen, vorzüglich voll heller weißlicher Häuser vor".[1]) Wie, wird man hier fragen, ist die Ausdeutung von Buchstaben und ihren Zusammensetzungen dem Klange nach nicht eine dichterisch vielfach geübte, ja greift sie nicht sogar über den Kreis der Dichter im engeren Sinne hinaus? Ist nicht gerade unter den Mystikern diese Art der Sprachphilosophie weit verbreitet? Gewiß. Wir müssen, um bei geläufigen Beispielen zu bleiben, nur auf Jakob Böhme hinweisen, der „mit fast dichterischer Hellhörigkeit auf den Klang eines Wortes oder einer Silbe gelauscht hat, um aus dem Tonfall oder der Klangfarbe noch etwas Besonderes herauszuhören".[2]) Nahe dieser Fähigkeit steht wohl die poetische Art von Moritz und in erweitertem Sinne die der folgenden Romantiker und sie mag auch gerade um ihrer Beziehungen willen zur mystischen Symbolik von diesen nebenbei gepflegt worden sein. Aber die Unterschiede sind klar, auch wenn wir davon absehen, daß die tiefe wechselseitige Verflechtung visueller und auditiver Bestimmungen in diesem hohen Grade nur den Romantikern eignet: Der mystische Symbolismus hat in seinem Rhythmus von Klang

[1]) Karl Philipp Moritz, Anton Reiser S. 46.

[2]) W. Elert, Die voluntaristische Mystik Jacob Böhmes. Eine psychologische Studie. Berlin 1913, S. 130.

und Farbe eine gewisse Folgerichtigkeit, ja eine systematische Folgestrenge; die Romantik wirkt sich hier frei und ungebunden aus, auch da paradox, liebt sie es, das bewußt Unmögliche oder bewußt Unwirkliche als Grund und Folge zu verbinden. So bereits im „Anton Reiser": „Bremen war ihm schon durch den Klang des Namens so merkwürdig geworden — seine Phantasie hatte der Stadt ein graues schwärzliches Ansehen gegeben."[1]) Was das zartentsponnene Gefühl da umschließt, bereitet mit leichter Fertigkeit den Weg zum Unnatürlichen, Unwirklichen. Die Naturschilderung wird so zu einem weiteren Mittel ästhetischer Verfeinerung und bald gesuchter Ueberhöhung des poetisch Schönen. So schreibt Tieck, von dem sehr richtig bemerkt wurde, daß er farbenhörend gewesen sei: „Ein furchtbarer Glanz schwang sich durch den Himmel, und löschte Mond und Sterne mit glühenden Strahlen aus; die Wasser erklangen und verwandelten sich in Purpur..."[2]) Noch enger finden wir Farbe und Ton in der willkürlichen Verbindung ihres Grundes verknüpft, an einer Stelle des „Lovell": „Als Kind träumt' ich einst, die ganze Welt ginge unter, und aus allen den ungeheuren Massen schmolzen einzelne Töne heraus, die sich nun durch den leeren Raum spielend bewegten, und um einander gaukelten, und sich verschlangen und bunt durcheinander wühlten. Bald versank der helle Ton in den tiefern, und dann erklang ein wunderbares Gemisch; bald spaltete sich ein dumpfer, tiefer Klang wie ein Farbenstrahl in viele helle Streifen, die wie Sonnenblitze hochklingend ausfuhren, und wieder in den mütterlichen Ton zurück fielen. Ich hörte das wunderbarste Konzert, das mich in der ungeheuren Leere mit Schwindel erfüllte..."[3]) In diesem Traum vom Untergang der Welt kann so recht das im Natürlichen unzusammenhängende Ineinanderspielen der sinnlichen Phänomene sich vollziehen. Nur um die Darlegung augenfällig zu machen, haben wir mit diesem Zitat die Schilderung des Landschaftlichen im Bilde verlassen. Durch unsere Abschweifung wird aber der wesentliche Gegensatz zu ähnlichen, doch an sich ganz verschiedenen Schilderungen klar, wie sie sich etwa bei Heinse finden. Zunächst die scharfe Sonderung der sichtbaren und hörbaren Wahrnehmungen; so bei der Schilderung eines Wasserfalls: „Das Aufschlagen in den zurückspringenden Wasserstaub

[1]) Moritz, Anton Reiser S. 292.
[2]) Tieck, Phantasus II, 115.
[3]) Tieck, Lovell II, 43.

macht einen heroisch süßen Ton, und erquickt mit nie gehörter donnernder Musik und Verändrung von Klang und Bewegung die Ohren; und das Auge kann sich nicht müde sehen".[1]) Oder mit einer Vertiefung ins Subjektive: „Dann ging der stille Mond am wilden dampfenden Vesuv auf; dunkel lag das Meer noch in Schatten, und erwartete mit unendlichen leisen plätschernden Schlägen seine Ankunft".[2]) Während die Dichter der Klassik dort, wo sie ein Sinnenbild entwerfen, an den Farben und Tönen bloß die Wirkung ihrer wahrnehmbaren Oberfläche zur Dichtung bringen, schürfen die Romantiker nach dem unerkennbaren Wesen der Phänomene, um es in der sichtbaren Gestalt deutlicher zu verweben. Es entspricht dies dem natürlichen Erfolg ihrer Denkform. Das Ergebnis hat fast physiologische Geltung: den Dingen als Erreger der sinnlichen Reize im Akte der geistigen Beziehung ganz nahe, verändern die Erscheinungen des Lichtes und der Geräusche ihre normativen Grade. So kann uns eine poetische Erinnerung, wie sie Tieck bringt, manches erklären: „Als Kind stand ich oft mit Ehrfurcht und ahnender Seele vor dem Klavier meiner Eltern, und betrachtete stumm und unverwandt den künstlich ausgeschnitzten Stern des Resonanzbodens; ich sah scheu durch ihn in die Dunkelheit hinein, weil ich wähnte, dort unten wohne der Genius des Gesanges, der leise mit den Flügeln rausche, wenn die Tasten angeschlagen wurden. Ich sah ihn oft in meinen Gedanken emporsteigen, wie er leise schwebend von seinen süßen Tönen getragen wird, und immer höher und höher steigt, und ein glänzendes Gewimmel von Harmonien sich um ihn versammelt, dann wieder still und langsam in seine Tiefe hinabsinkt und schweigend unten wohnt. — Als ich älter ward, dachte ich oft mit Lächeln an diese seltsame Idee meiner Kindheit, und fühlte mich, wunder wie klug! — Aber verstand ich darum die Entstehung und seltsame Wirkung der Töne?"[3]) So scheints, als wollten diese Dichter in sinnenlauter Begeisterung das poetisch enthüllen, dem eben die Gelehrten ihrer Zeit auf physikalischem Wege nicht nahekommen konnten. Auch in der Naturschilderung und schließlich in jedem auf äußere Reizwirkung eingestellten Bilde sind die optischen und akustischen Mittel ihrer Technik nicht ein Stimmungsakzent, sondern vorzüglich ein Träger bedeutungstiefer Sinnhaftigkeit, wenn man will, in diesem besonderen

1) Heinse, Ardinghello S. 365.
2) Ebenda S. 373.
3) Tieck, Lovell I, 201.

Falle eine Art Symbolik. Doch es handelt sich weder im Landschaftsbild um eine bewußte Beseelung der Naturdinge, deren eigenschaftliche und nicht wesentliche Art zur Bedeutung gebracht ist, noch ist anderswo im Spiel der Sinne ein Vergleichspunkt gesetzt. Auch bei jenen nicht, die sich bereits von der ausgeprägten Eigenheit Tiecks weit entfernen, wie etwa Arnim: „Ich wollt' sie kehrten bald mir wieder diese schönen Abende, wo Strom und Himmel gleich in Glut getaucht, die Erd' in Blumen und in Sang von einer Herrlichkeit des Lebens schien entbrannt, die sich in jener irdischen Welt erst ganz verkündet..."[1]) Kurz: nicht ein Sinnbild liegt hier zugrunde, sondern ein Scheinbild, in dem die tieferen Verhältnismaße von Farben und Klängen poetisch sich vereinen. Allerdings empfindet man in dieser Ausdrucksart oft die Absicht, hinter den bestrickenden Reizen vielfach den gesuchten Effekt, denn „die Farben führten hier eine andere Sprache, die Töne sagten neue Worte, die ganze Sinnenwelt war hier in Einer Blüte fest gebunden, und die Geister drinnen feierten ewig einen brünstigen Triumph".[2]) Wenn wir nun dieser Erwägung eine Naturschilderung Heinses entgegenhalten, so erkennen wir leicht die reinliche Scheidung der sinnlichen Erscheinungen innerhalb ihrer Linien, die Unterordnung der eigenschaftlichen Züge unter das wirklich Gegebene, die bildhaften Bezeichnungen bloß in ihrer phänomenalen Bedeutung, selbst dort, wo es sich um ausgesprochene Formsymbolik handelt, wie etwa an der Stelle: „Die Vögel begrüßten vielstimmig den neuen Tag. Die Sonne kam herauf im herrlichen Lichtkreis am Ende der Bergstrecke des Monte Baldo, und schritt kühn übers Gebirg bei Verona im gelben Feuer; die Stirn, womit sie sich empor warf, war Majestät, die der Blick nicht aushielt; und je voller sie herein trat: desto öfter mußte sich das geblendete Auge von dem göttlichen Glanze wegwenden, der doch so entzückend nach der blinden Dunkelheit war, daß es immer durstiger sich in den köstlichen Strahlen berauschte".[3]) Wie hätte Tieck diesen Sonnenaufgang geschildert? Heinse verharrt in der natürlichen Darstellung und schließt, wo immer er auch das feingebaute Werkzeug der späteren Romantik verwendet, alle anderen in der Darstellung nicht bestimmten Zwecke von ihr aus. Bereits Winckelmann suchte hinter den sichtbaren Dingen der Natur ihr

[1]) Achim von Arnim, Halle und Jerusalem S. 88.
[2]) Tieck, Phantasus I, 248.
[3]) Heinse, Ardinghello S. 54.

Wunder; er fühlte sie nur dort, wo sie sich ihm offenbarten in ihrer unbegriffenen Schönheit oder in ihrer übermächtigen Gewalt. Dieser überhöhten Empfindungsweise stehen die klassischen Dichter ganz fern. Selbst der zartgeistige Hölderlin. Lange bleibt dessen Naturgefühl bezeichnenderweise überhaupt verschlossen: die ideale Anschauung, vorzüglich in ihrer äußeren Vollendung, hemmt einen ihr nebengeordneten Bildungsakt. Vor allem mangelt Hölderlin die nötige Tiefe der Beobachtung und die Freiheit in der Verbindung ihrer einzelnen Eindrücke. Noch im Frühjahr 1795 schreibt er an Neuffer: „Ich kann dich nicht mit Reisebeobachtungen plagen, ich mochte das Wesen nie recht leiden, wahrscheinlich, weil ich keine Gabe dazu habe, ich bin meist mit dem Totaleindruck zufrieden, und denke auch da, wo mir etwas aufstößt, es sei mißlich, so im Vorübergehen ein Urteil zu fällen, besonders ist unsereinem nicht zu trauen, der alle Tage, die Gott gibt, durch eine andere Brille sieht, die ihm, wer weiß woher? aufgesetzt wird ...“[1]) Aber doch schlummert in sanftem, ungewecktem Traume das liebliche Bild seiner Heimat ihm in der Seele, die milden Hügel und freundlichen Täler von Lauffen und Nürtingen ruhen im Grunde seiner Vorstellungen und bestimmen mit ihrem Eindruck sein Gefühl. Freilich, da er zum erstenmal den Blick hinausschweifen läßt, das Naturschöne poetisch zu grüßen, da umstrahlt ihn bereits das ewige Wunderbild seines Griechenland und im Symbol verklärt sich ihm die Welt. Von Natur aus ist ihm ein gesundes Gefühl für die Realität der Dinge mitgegeben, je höher er aber auf dem Leidensweg zu seinem Himmel steigt, desto ferner rücken die Bilder, desto häufiger streifen sie ihre natürliche Hülle ab. Daher seine Symbolik, die wir ihrer ursächlichen Ableitung nach jedoch nicht entfernt vergleichen dürfen mit ähnlichen Schilderungen bei den Romantikern. Er wiederholt ja nur das dichterische Verfahren, mit dem er in seinem „Hyperion“ die nie gesehenen Landschaften Griechenlands nach den eigenen, viel blässeren Erfahrungen in seiner Heimat ausgestalten mußte. Nun beseelt er, in schönerer Gewohnheit, die Gegenstände der Natur, so oft sie ihm begegnen. „Vor den Alpen, die in der Entfernung von einigen Stunden hie herum sind, stehe ich immer noch betroffen, ich habe wirklich einen solchen Eindruck nie erfahren, sie sind wie eine wunderbare Sage aus der Heldenjugend unserer Mutter Erde und mahnen an das alte bildende Chaos, indes sie niedersehen in ihrer Ruhe und über ihrem

[1]) Hölderlin an Neuffer, Jena, 28. April 1795.

Schnee in hellerem Blau die Sonne und die Sterne bei Tag und Nacht erglänzen".[1]) Und da er noch fern von „den silbernen Alpen"[2]) an glücklicherem Orte weilte, schrieb er einmal seinem Bruder: „die Nacht ist wunderschön. Der Himmel und die Luft umgibt mich, wie ein Wiegenlied, und da schweigt man lieber".[3]) Und wie ein Symbol seines eigenen Lebens haben wir nur noch hinzuzufügen: die Hyazinthen waren seine Lieblingsblumen und ein schöner Herbst die Zeit, da er sich am wohlsten fühlte. Wie fern seine Einfühlung in die Natur dem gleich gerichteten Ausdruck der Romantik steht, kann uns besonders deutlich eine Landschaftsschilderung Zacharias Werners darlegen, die sich wie jene oben angeführte Briefstelle ebenfalls auf die Schweizer Alpen bezieht: „Vorläufig über die Schweiz nur soviel — der Eintritt ist, wie in das selige Land der abgeschiedenen Seelen, eine Freistatt des Friedens; die Gewässer entschleiern alle Geheimnisse der ewigen Liebe, von der im Rheinfall zu Schaffhausen ausgesprochenen höchsten tobendsten Wollust an, bis zu der im diamantenen Staubbach zu Lauterbrunn symbolisierten Verfließung zweier liebenden Seelen in Gott; die Ufer der Seen, namentlich das Zürcher, die Täler, namentlich das Haßlital, sind Kränze des ewigen Friedens, die Seen, die Berge, mehr oder minder: Erhebungen des sich in der Erde abbildenden Naturgeistes zur ewigen Liebe, zu Gott".[4]) Wie Tieck auf die Gegenstände Farbenschichten aufträgt, die ihnen nicht eignen, oder Töne aus ihnen lockt, die sie nie erzeugen könnten, so durchdringt sie auch Werner fast ebenso willkürlich mit den Schatten seiner mystischen Symbolik. Das ist wiederum die Konstruktion eines Scheinbildes, das mit dem Sinnbild in seiner echten Gestalt nicht das Maßverhältnis, sondern nur dessen Art gemein hat. Charakteristisch ist es auch, daß sich diese Schilderungen stets in ihrem eigenen Bedeutungswandel wiederholen, während die westdeutschen Dichter über ein lebendiges Vermögen verfügen, die Darstellung, hier die Naturschilderung, wechselnd in der Weise ihres Aufbaus zu entfalten. Das sei deshalb an dieser Stelle erwähnt, weil wir den zwei bisher vorgeführten Alpenbildern ein weiteres anreihen können, das uns auf die sinnliche Anschauung Heinses noch ein neues Licht wirft

[1]) Hölderlin an Landauer, Hauptwyl (Schweiz), im Frühjahr 1801.
[2]) Hölderlin an seinen Bruder, März 1801.
[3]) Hölderlin an seinen Bruder, Frankfurt, Sommer 1797.
[4]) Zacharias Werner an George Scheffner, Weimar, 10. Januar 1809.

und ihn in die Mitte stellt zwischen die naive Auffassung Goethes und die sentimentalische Hölderlins. Am 25. August 1780 schrieb Heinse während der Fahrt auf dem Zuger See in sein Tagebuch: „Der spiegelreine leicht und zartgekräuselte grünlichte See, die Rebengeländer an den Ufern hinein mit Pfählen im Wasser gestützt, die vielen hohen Nuß und Fruchtbäume auf den grünrasichten reinen Anhöhen, die lieblichen Formen den Berg hinan, mit Buchen und Fichten und Tannen besetzt, schroff und schräg hinein hier und da, und hier und da Wandweise, hier buschicht wie Bergsammt, dort hochwaldicht mit mannigfaltigen Schattierungen süßen Lichtes; und in der Tiefe hinten der hohe Riegenberg graulicht und dunkel vor der Sonne". Diese Fähigkeit abzuwandeln ist kennzeichnend: die Gegenstände sind plastisch hervorgehoben, die Farben nur ganz flüchtig darübergepinselt, oft nur angedeutet, die auditiven Wahrnehmungen bis jetzt ganz zurückgedrängt und erst im folgenden, da die sichtbaren Erscheinungen aufgezeichnet sind, fügen auch sie sich ein: „Alles ist still und schwebt im Genuß. Nichts regt sich, als die plätschernden Floßfedern meines Nachens, der unmerkliche Taktschlag zu dem wollüstigen geistigen Konzerte". Eine Gebirgslandschaft stellt endlich auch jene vielerwähnte Schilderung einer Reise in das Riesengebirge von E. T. A. Hoffmann dar. Sein Monograph Harich glaubt, „daß man nicht darin recht tut, E. T. A. Hoffmann auch als einen Schilderer der Landschaft zu preisen".[1]) Dieser Einspruch mag gewiß zutreffen, weniger aber wenn Harich dies mit dem Mangel an Wirklichkeitsnähe begründet, der Hoffmann an dem echten Natureindruck hinderte. Es will uns doch scheinen, daß Hoffmann „durch vieles Zeichnen nach der Natur aus dem Stegreif eine recht fertige Faust"[2]) nicht bekommen hätte, daß nicht einmal ein so reges Bedürfnis nach dieser, wenn auch nie vollendeten Uebung ihn bewegt hätte, wenn die unmittelbare sinnliche Aufnahme des Gegenständlichen ihm abgegangen wäre. Und Menzel gar zum Vergleich heranzuziehen, sieht ebenso aus, als wollte man den künstlerischen Wirklichkeitsgehalt des „Michael Kohlhaas" in seiner Beschränkung am Naturalismus der letzten neunziger Jahre messen. Diese Einstellung ist jedenfalls unrichtig. Trotzdem erscheint es uns zweifellos: das Verhältnis Hoffmanns zur Natur ist ebenso mittelbar wie das der übrigen ostdeutschen Dichter jener Zeit. Unsere Untersuchung

[1]) W. Harich, E. T. A. Hoffmann I, 61.

[2]) E. T. A. Hoffmann an Hippel, Warschau, 26. September 1805.

nähert sich nun dem Ergebnis, aus dem erhellen soll, wie die Romantiker, dem Sachgehalt der Dinge nahe über ihre sinnliche Gestalt hinaussahen. Wir fanden bereits oben, daß sich die objektive ästhetische Kategorie der Romantik vorzüglich im Wesen des Erhabenen erfüllt. Auch in der Naturschilderung Hoffmanns heißt es: „Die Größe, die Erhabenheit — das furchtbar Schöne des Anblicks kann ich nicht beschreiben — die Sonne schien auf den Fall — und nun glich er geschmolzenem Silber — In dem Wasserstaube, der die Luft umher über dem Felsenbecken netzte, bildeten sich tausend Regenbogen in den mannigfaltigsten Farben —".[1]) Das Typische dieser Ausdrucksform liegt darin, daß das Landschaftsbild Elemente enthält, die den Begriff des reinen sinnlichen Eindrucks wesentlich übersteigen; ganz natürlich, denn wir sahen ja, daß die romantische Naturschilderung im allgemeinen einen Selbstzweck *nicht* in sich trägt. Ausdruckskräfte, die das künstlerische Gemüt in anderer Richtung durchströmen, sammeln sich in dem Mittel ihrer sichtbaren Erscheinung und bauen sie auf, um sie der eigenen Bedeutung hinzugeben. Das ist der Grund für die zahlreichen außerästhetischen Bestandteile, die, wie wir sahen, die Landschaftsbilder der Romantiker erfüllen: in den Bereich des Außerästhetischen gehört aber vorzüglich die Form des Erhabenen. Auch in diesem Sinne bedeutet Heinrich v. Kleist einen Zielpunkt in der geschichtlichen Entwicklung; seine Naturschilderungen bewegen sich zwischen echter Naturbeseelung und bewußter Entfaltung des Erhabenen in der Darstellung. „Ich blickte von dem hohen Ufer herab über das herrliche Elbtal, es lag da wie ein Gemälde von Claude Lorrain unter meinen Füßen — es schien mir wie eine Landschaft auf einen Teppich gestickt, grüne Fluren, Dörfer, ein breiter Strom, der sich schnell wendet, Dresden zu küssen und hat er es geküßt, schnell wieder flieht — und der prächtige Kranz von Bergen, der den Teppich wie eine Arabeskenborde umschließt — und der reine blaue italische Himmel, der über die ganze Gegend schwebte — Mich dünkte, als schmeckte süß die Luft, holde Gerüche streuten mir die Fruchtbäume zu, und überall Knospen und Blüten, die ganze Natur sah aus wie ein funfzehnjähriges Mädchen —".[2]) Das Motiv des Kusses, in dem die Landschaft erglüht, die Gestalt des lieblichen Mädchens, deren Duft sie atmet, kehrt bei Kleist häufig als Symbol wieder. Die schöneren Reize des Poetischen

[1]) E. T. A. Hoffmann an Hippel, Berlin, 15. Oktober 1798.
[2]) H. v. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Dresden, 4. Mai 1801.

sind hier durch ihre anschauliche Bildkraft erhöht. Damit erreicht das Vermögen der ausdruckstiefen Beziehung, das die Romantiker inniger mit den Gegenständen verknüpft, die letzte Stufe seiner Entwicklung, über die hinaus man bereits zur neuen Zukunft schreitet. Nach der einen Richtung liegt Kleists naturfreudiger Realismus wie ein notwendiger Gegensatz zu dem flüchtigen Schimmer, den Hegels Dialektik über das bodenfeste Dasein der Dinge gebreitet hat; nach der anderen Richtung aber hat gerade diese Dialektik im hellen Bewußtsein einer Generation gelegen, die die Erde leugnete, als sie sich über sie nicht zu erheben vermochte. Und weil die tiefsten Schauer an der Grenze des Witzes liegen, nannten diese Menschen das Grenzgebiet, aus dem sie nicht mehr zurückfanden, ihre „romantische Ironie". Der einzige in ihrem Kreise, der sich von diesem Schattenspiel ausschloß, war Kleist. Auch dieser Umstand mag vielfach seine Stellung, die wir ihm in der Geschichte zuzuweisen haben, unklar machen. Doch warum wollen wir den lückenlosen Linienzug der Entwicklung übersehen, der an das niederstrebende Ende der abgerollten Bewegung die frischen Kräfte der neuen Vorbereitung knüpft? Von dem künstlerischen Verlangen nach realistischem Ausdruck ist auch Kleists Symbolik getragen; seine Naturschilderung stellt die deutlichen Beweise dafür auf. Da er im böhmischen Erzgebirge auf den Flußlauf der Elbe herabsieht, schreibt er: „Wie eine Jungfrau unter Männern erscheint, so tritt sie schlank und klar unter die Felsen — Leise mit schüchternem Wanken naht sie sich — das rohe Geschlecht drängt sich, den Weg ihr versperrend, um sie herum, der Glänzend-Reinen ins Antlitz zu schauen — sie aber ohne zu harren, windet sich, flüchtig, errötend, hindurch —"[1]) Diese von seiner reichen Phantasie erhobene Naturbeseelung geht so weit, daß in der Darstellung der Eigenschaften und Zustände der Vergleichspunkt oft nicht paßt. Doch ungeachtet dessen, beharrsam folgt Kleist den Einzelheiten seines vorgestellten Bildes, dessen Naturwahrheit er ganz hingegeben ist. „Doch der schönste Landstrich von Deutschland, an welchem unser großer Gärtner sichtbar con amore gearbeitet hat, sind die Ufer des Rheins von Mainz bis Koblenz, die wir auf dem Strome selbst bereiset haben. Das ist eine Gegend wie ein Dichtertraum, und die üppigste Phantasie kann nichts Schöneres erdenken, als dieses Tal, das sich bald öffnet, bald schließt, bald blüht, bald öde ist, bald lacht, bald schreckt. Pfeilschnell strömt

[1]) H. v. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Leipzig, 21. Mai 1801.

der Rhein heran von Mainz und gradaus, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten, es zu erreichen, als wollte er es ungeduldig auf dem kürzesten Wege ereilen. Aber ein Rebenhügel (der Rheingau) tritt ihm in den Weg und beugt seinen stürmischen Lauf, sanft aber mit festem Sinn, wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit stiller Standhaftigkeit den Weg, der ihn ins Meer führen wird — — und er ehrt die edle Warnung und gibt, der freundlichen Weisung folgend, sein voreiliges Ziel auf, und durchbricht den Rebenhügel nicht, sondern umgeht ihn, mit beruhigtem Laufe dankbar seine blumigen Füße ihm küssend —".[1]) Diesen uns in reicher Zahl überlieferten Beispielen seiner Formsymbolik stehen bei Kleist diejenigen Naturschilderungen gegenüber, die sichtbar von den Zügen des Erhabenen beherrscht sind: „Es war vor 3 Jahren im Harze. Ich erstieg um Mitternacht den Stufenberg hinter Gernrode. Da stand ich, schauernd, unter den Nachtgestalten, wie zwischen Leichensteinen, und kalt wehte mich die Nacht an, wie ein Geist, und öde schien mir der Berg, wie ein Kirchhof. Aber ich irrte nur, so lange die Finsternis über mich waltete. Denn als die Sonne hinter den Bergen heraufstieg, und ihr Licht ausgoß über die freundlichen Fluren, und ihre Strahlen senkte in die grünenden Täler, und ihren Schimmer heftete um die Häupter der Berge, und ihre Farben malte an die Blätter der Blumen und an die Blüten der Bäume — ja, da hob sich das Herz mir unter dem Busen, denn da sah ich und hörte, und fühlte, und empfand nun mit allen meinen Sinnen, daß ich ein Paradies vor mir hatte".[2]) Auch da ist die Empfänglichkeit Kleists für das unmittelbare Nacheinander der Gegensätze, für die düstere, beklemmende Stimmung und ihren raschen Wandel in den heiteren Sonnenblick als Vorbestimmung seines künstlerischen Schicksals nicht zu übersehen. Im allgemeinen aber können wir hier als den anderen Endpunkt der Entwicklung Hegels System anführen, das den vom Gegenständlichen abgezogenen Begriff zum höchsten Ziel der menschlichen Vernunft setzt. Denn die Dialektik ist die eigentliche Natur unserer subjektiven Bestimmungen und ihrer Dinge. Alles Geschehen in der Welt ist eine Bewegung des Begriffes: Das Absolute umfaßt das ganze System seiner künstlerischen Entwicklung, im Kreise der unbewußten Natur schließt es die erste Phase seines Daseins auf, erhebt sich

[1]) H. v. Kleist an Karoline von Schlieben, Paris, 18. Juli 1801.

[2]) H. v. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Würzburg, 19. September 1800.

im Menschen zum Selbstbewußtsein, wird gegenständlich in dessen gesellschaftlichen Einrichtungen, vollendet seinen Reichtum in den künstlerischen und wissenschaftlichen Erfolgen und in der religiösen Erfüllung, um in den höheren Zustand seiner urtümlichen Verfassung zurückzukehren. Im Einklang mit Schelling stimmt Hegel dessen Identitätsphilosophie bei, findet sich aber unbefriedigt von dem intuitiven Verfahren, das für ihn einer wissenschaftlichen Geltung entbehrt. In dieser Hinsicht steht er den Ansichten der Aufklärung nahe, die ihre Wissenschaft auf Begriffe gründete. Doch „mein Inneres" hatte er einmal im Jahre 1825 an Goethe geschrieben, „hat gegen die Abstraktion Nahrung zur widerhaltenden Stärke von Ihnen erhalten". Den abstrakten Begriff lehnte er ab: das Wesen stellt sich in der Erscheinung dar und nicht in ihrer transzendenten Sphäre. Der konkrete Begriff, den Hegel erschaffen hat, vermittelt die Gleichheit der Gegensätze, die für Schelling noch unmittelbar gegeben war und die die kritische Philosophie bestritten hatte. Diese Züge seines objektiven Intellektualismus vorausgesetzt, erkennt Hegel im Schönen die absolute Idee in ihrer umschränkten Erscheinung. Aus der Abwandlung dieses Verhältnisses ergibt sich ihm seine Einteilung der Kunstformen. In der symbolischen Kunstform überwiegt die sinnliche Gestalt über ihren innerlichen Gedanken, in der klassischen Kunstform, die die höchste Schönheit erreicht, stehen beide im Gleichgewicht, in der romantischen endlich, die an Bedeutung den beiden anderen weit voransteht, ist die ganze Tiefe des Gemüts ausgeschöpft. Wenn Hegel hier vom Schönen spricht, meint er das Schöne der Kunst, das Naturschöne setzt er mit Bewußtsein hinter dieses zurück, denn die Erzeugnisse des Geistes überragen an Wert das natürlich Gebildete. So kommt Hegel auf einem andern Wege und mit anderen Gesichtspunkten einer Auffassung nahe, mit der schon die historisch älteren Aesthetiker das Schöne in die subjektive Bildungskraft des Menschen verlegt hatten. Wir haben oben darüber gehandelt. Nicht an den Gegenständen hafte die Schönheit, sondern sie ist ein Ausdruck des Wertgefühls, mit dem uns die ästhetische Lust erfüllt. Die formalen Verhältnisse sind nur der Anlaß für die bestimmende Tätigkeit des Geistes. Der Eindruck ihrer Schönheit wird vom Geist zu den Dingen hinzugedacht und nicht von ihrer unpersönlichen Macht erschaffen. Dieses mangelnde Gefühl für das Naturschöne rechtfertigt Hegel damit, daß man noch nie den ästhetischen Standpunkt gewählt habe, um die natürlichen Erscheinungen in ihrer Gesamtheit

zu umfassen. Die Annahme ihrer außerästhetischen Geltung, wie sie auch heute Nachfolge gefunden hat, ist hier jedenfalls vorgebildet. So wird für Hegel alles Schöne in der Natur nur die unvollkommene Vorstufe der geisterzeugten Schönheit: der Akt der Idealisierung begleitet jede Betrachtung, sei es, daß wir den Zusammenklang der Töne zur reinen Harmonie umprägen, sei es, daß wir im unregelmäßigen Verlauf der Punkte die eben gestaltete Linie erkennen. So oft Schönheit und Anmut im Reiche der natürlichen Gebilde uns erfreut, muß die Macht des Künstlers sie erst von ihren erdenschweren Zwecken befreien, um sie zu ihrer idealen Gestalt zu beleben.

3.

Das Problem der romantischen Ironie

Hier erinnern wir uns nun auch einer Aeußerung Hegels, mit der er die Beziehungen Friedrich Schlegels zu Fichte beleuchtet: „Alles an und für sich Seiende wird ein bloßes Scheinen durch das Ich, in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt" und endlich „erfaßt sich diese Virtuosität eines ironisch künstlerischen Lebens als eine göttliche Genialität".[1]) Aus dem Fichteschen Ich leitet Hegel die frühromantische Ironie ab, wie sie in den Athenäumsfragmenten zur Geltung strebt. Wundt soll einmal in einer seiner Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie gesagt haben,[2]) die ganze Romantik sei ein grandioses Mißverständnis der Philosophie Fichtes: nicht mehr konnten ihr die Romantiker entnehmen, als einen schrankenlosen Subjektivismus, in dessen Tiefen sich ihr Blick verlor. Hinter dem Mißwollen dieser Definition verbirgt sich der fein betonte Hinweis darauf, daß die großen Linien der Entwicklung, der wir in einer Reihe von Erscheinungen bisher gefolgt sind, in einem bestimmten, von dem eigenen unerkannten Rhythmus gesetzten Zielpunkt sich versammeln. Das Problem der romantischen Ironie steht notwendig am Ende einer Betrachtung, die die geistige und künstlerische Entfaltung der typischen Denkform darzulegen hatte. „Eine Idee ist ein

[1]) Hegel, Sämtliche Werke (1832—1845), X, 85 f.

[2]) Vgl. dazu: Werner Hilbert, Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit. Als Manuskript gedruckt. Remscheid 1911, S. 52.

bis zur Ironie vollendeter Begriff".[1]) Denn der romantische Subjektivismus, der uns in seiner fortdauernden, vielfach gesteigerten oder gewandelten Beziehung zur gegenständlichen Umgebung klar geworden ist, verliert in natürlicher Weise irgendwann an die eigene Ueberspannung die Macht seiner Daseinsform. Es ist wie auf dem berühmten Bilde von C. D. Friedrich, das die „Seelandschaft mit Mönch" darstellt. Einsam steht eine menschliche Gestalt auf den sie im düsteren Graublau umfließenden Stranddünen und blickt hinaus in die schwarze Weite des Meeres. Um ihr im eigenen Herzen erwärmtes Leben zu fühlen, schweift die Sehnsucht des Mönches tastend über die Dinge des unausmeßbaren Raumes hinweg, unerfüllt, ungestillt und schlägt sich wund an der dunklen Unendlichkeit. Und man fühlt innig, dort, wo der Horizont endet, ist die unausschöpfbare Quelle aller Dinge, und indem man dies fühlt und weiß, erhebt man sich über den beengenden Schmerz und erlebt im künstlerischen Genuß seine metaphysische Freiheit. Man müßte mindestens eine Wiedergabe dieses Bildes jeder Abhandlung über die romantische Ironie beiheften: es wäre vorteilhafter als so oft die mehr oder weniger geistreichen Theorien Friedrich Schlegels auseinanderzusetzen und sich selbst vorzutäuschen, er habe stets gewußt, was er mit ihnen meine. Schrieb er doch selbst einmal seinem Bruder, man wolle ihn versichern, daß er den Malvolio in Shakespeares „Was ihr wollt" gut, „den Narren aber unvergleichlich läse... Dazu hat mich wohl die Natur bestimmt".[2]) Wir dürfen ihm das ohne Bedenken glauben und den seltsamen Reiz seiner Jugendwerke wird das nicht schmälern. Trotzdem können wir überzeugt sein, daß auch er von jener Stimmung getragen, von jener Anlage bestimmt ist, die ihr geistiges Ergebnis in dem Geheimnis der Ironie zusammenfaßt. Dann aber sollte eine kritische Analyse die an sich unklaren Gedankengänge nicht mit einer eigenen Systematik umspinnen, sondern im Gegenteil die Fäden entwirren, die hier verknüpft sind. So nur käme sie Schlegels eigenster Tendenz am nächsten, „dennoch alles im Ganzen nicht sowohl beurteilend zu würdigen, als zu verstehen und zu erklären".[3])

Der Ursprung, in den sich die Bildung des romantischen Ironiebegriffs zurückleitet, ist in Kants „Kritik der Urteilskraft" gelegen, sofern

[1]) Athenäumsfragmente 121.

[2]) Friedrich Schlegel an August Wilhelm, Berlin, 31. Oktober 1797.

[3]) J. Minor, Friedrich Schlegel II, 423.

man den Umkreis der gedanklichen Beziehungen im einzelnen bestimmen will. Von der Dichtkunst heißt es da: „Sie erweitert das Gemüt dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüt, indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt, die Natur als Erscheinung nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen, die sie nicht von selbst weder für den Sinn noch den Verstand in der Erfahrung darbietet, und sie also zum Behuf und gleichsam zum Schema des Uebersinnlichen zu gebrauchen".[1]) Es ist wichtig, gleich hier zu bemerken, daß Kant in diesem Sinne von einem stärkenden, erhebenden Gefühl spricht. Die Romantik wird notwendig dort anknüpfen, wo für ihre ästhetische Anschauung die objektive Kategorie ihr eigengemäß ausgedeutet ist; sie wird denjenigen Inhalt lebhafter entfalten, deren Begriff in ihrer eigenen Richtung weiterstrebt. Denn die „Größe ist der Anfang der Schönheit —".[2]) Das rückt die Beziehungen, die sich in Fichte zusammenschließen sollen, einander nahe. Neben diesem aber steht Schiller. Kant hatte erklärt: die Dichtkunst „spielt mit dem Schein, den sie nach Belieben bewirkt, ohne doch dadurch zu betrügen; denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel, welches gleichwohl vom Verstande und zu dessen Geschäfte zweckmäßig gebraucht werden kann".[3]) Hier setzt Schiller fort: „Die Realität der Dinge ist ihr (der Dinge) Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen Werk, und ein Gemüt, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es tut".[4]) Denn sobald der Mensch „anfängt, mit dem Auge zu genießen und das Sehen für ihn einen selbständigen Wert erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei, und der Spieltrieb hat sich entfaltet" (S. 378). Diese Züge der künstlerischen Objektivität, die sich spielend über ihren Vorwurf erhebt, um ihn schöner zu vollenden, finden sich in der ästhetischen Auffassung der

[1]) Kants gesammelte Schriften I, 5, 326.
[2]) J. Minor, Friedrich Schlegel I, 37, Z. 21.
[3]) Kants gesammelte Schriften I, 5, 326 f.
[4]) Schillers Werke, herausgegeben von Bellermann, VII, 376 f.

Romantiker wieder. Wo sie mit ihrem Grundbegriff vom Erhabenen zusammenstimmen, erweitern sie sich zu der Idee: „Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht, und dadurch wird er unsterblich".[1]) Dem allgemeinen Umblick stellt sich die Theorie der beiden Schlegel kurzweg in drei umfassenden Gedanken dar: 1. Der unbewußte, von seiner dichterischen Begeisterung trunkene Schaffensdrang des Genies, wie es der Sturm und Drang vorgestellt hatte, erhellt sich zur selbstbewußten Klarheit des Künstlers, der mit dem Maße der Selbstbeschränkung seine schöpferische Verzückung umgrenzt und befestigt. Shakespeare ist das geschichtliche Beispiel. 2. Mit dieser lichtklaren Bestimmtheit ist der Geniebegriff aber noch nicht erfaßt. Das System Fichtes hatte darauf hingewiesen, daß jenseits der realen, tätigen Fähigkeiten noch das unbegrenzte Vermögen sich ausweitet, das im endlichen Besitz nicht zu erschöpfen ist. Das Gefühl dieser Unendlichkeit, die Ironie des Dichters, erhebt ihn zur Freiheit. Sein Instinkt, so setzte später Schelling fort, drängt ihn immer tiefer in das Reich dieses zukünftigen unbegrenzten Vermögens, wachsam steuert dieser Trieb, der „Sinn", seine Kräfte auf die Bahn ihrer weiteren Entwicklung im harmonischen Verein mit der Absicht, die den Erwerb beschränkt und bildet. 3. Dieses harmonische Verhältnis vertieft sich im Genie zur organischen Einheit und teilt diesen Charakter im schönsten Ausdruck auch seinem Werke mit.

Unsere Absicht, die wir mit diesem Umriß verbinden, ist erfüllt, wenn man deutlich den Mangel empfindet, der einer solchen Darstellung in jedem Falle anhaftet. Es genügt nicht, wenn wir bloß die Brücken abschreiten, die Ideen und Persönlichkeiten untereinander verbinden. Es genügt auch nicht, wenn wir die sichtbaren Ergebnisse zergliedern, die aus diesen Beziehungen hervorwachsen und sich unter der persönlichen Sonderart gestalten. Wie kommt es denn zunächst, daß noch lange vor dem schriftlich abgefaßten Programm seine Bedeutung lebendig und wahr ist und mit tiefer Ursprünglichkeit zur Geltung gelangt, weniger in der Theorie, als im wesensreinen Ausdruck? „Hamann war aus Glaube ein Mystifikator alles Irdischen, aber es ist wichtig zu bemerken, daß er alles Irdische in seinen Bereich zog, und das Niedrigste und Tollste mit der größten Liebe".[2]) Wohl ist die metaphysische Tiefe, die

[1]) Ideen 29.

[2]) Friedrich Burschell, Ueber Johann Georg Hamann: Logos IV, 101 f.

die Phantasieromantik, in dem Begriff der Ironie frei schürft, bei Hamann erst angedeutet und von der künstlerischen Eigenart des Stürmers und Drängers verdunkelt: „Kein besser Schwert als Goliaths; so braucht der Christ die Ironie, um den Teufel damit zu züchtigen. Diese Figur ist die erste in seiner Redekunst gewesen und mit dieser Figur führte Gott die ersten Eltern zum Paradiese heraus, nicht sie, sondern ihren Verführer damit zu spotten".[1]) Aber man könnte es fast für ein Fragment aus dem Athenäum halten, wenn man in einem seiner Briefe liest: „Schwung, Witz und all das Zeug sind entzückende Dinge, und sehr vollkommene Vorzüge, wenn wir die erste, die beste Leiche oder Schönheit zu besingen haben; wenn Witz, Schwung und all das Zeug aber zu höheren Gegenständen gebraucht wird, und zu mehr als Theaterfabeln: so ist es eine vernünftige Raserei und eine ekstatische Selbstliebe — ein exzentrischer Stolz. Wie ich mit Wörtern spiele, so gibt es Leute, die mit Begriffen spielen".[2]) Doch freilich hier wird man einwenden können, die Gefühlsromantik nähere sich auf längst bekannten Wegen der künftigen Begriffswelt der ostdeutschen Dichter und sofern man die genauen Bestimmungen treffen wollte, ergeben sich die wohl erschlossenen Unterschiede, wie sie auch unsere Uebersicht, nur allgemein, verzeichnet. Diesem gerechten Einspruch gegenüber müssen wir unsere Frage anders stellen: wenn wir vorläufig zu Friedrich Schlegel zurückkehren, finden wir etwa schon v o r dem Jahre 1795 sichtbare Merkzeichen seiner späteren Auffassung, Gedanken, die auf das System Fichtes vorausdeuten und frei in ihrer künftigen Folge diesem begegnen, ohne daß vorher eine unmittelbare Beeinflussung stattfand, wie man seit Hegel allgemein annahm? Schon früher einmal wurde darauf hingewiesen, „daß eine Einwirkung Fichtes auf die Lehre von der romantischen Ironie nicht anzunehmen ist: einmal durch die Aussprüche der Romantiker über das Wesen der Ironie, die nicht auf eine Verherrlichung des Ich, sondern im Gegenteil auf dessen Preisgabe an den Geist des Universums deuten, und zweitens durch das gänzliche Fehlen irgendwelcher Hinweise darauf, daß hier tatsächlich ein Einfluß Fichtes vorgelegen".[3]) Trotzdem besteht aber eine Uebereinstimmung,

[1]) Hamann an J. G. Lindner, Königsberg, 5. Juni 1759.

[2]) Hamann an J. G. Lindner, Königsberg, 3. Juli 1759.

[3]) Käte Friedemann, Die romantische Ironie: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dessoir, XIII, 277.

sie wird nur in einem anderen Grunde offenbar. In seinem, in der „Berlinischen Monatsschrift" erschienenen Aufsatz „Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie", schreibt Friedrich Schlegel: „Weil reine menschliche Kraft sich in Freude äußert, so ist sie ein Symbol des Guten, eine Schönheit der Natur". Das Sinnendasein mit seinen beiden Grenzwerten des Schmerzes und der Freude ist das wesentliche Mittel der schönen Kunst. „Der Schmerz kann ein höchst wirksames Medium des Schönen sein; aber die Freude ist schon an sich schön. Schöne Freude ist der höchste Gegenstand der schönen Kunst." [1]) Diese theoretische Betonung der Sinnlichkeit erfuhr, da Schlegel in Dresden diese Abhandlung schrieb, zugleich ihre dichterische Umprägung im „Lovell": „Alles, was wir in uns kennen, ist Sinnlichkeit!... Nur in der Sinnlichkeit können wir uns begreifen, und sie regiert und ordnet das Gewebe, das wir immer von unserem Geiste getrieben glauben".[2]) Dieser Sinnenausdruck ist in einer mit Bewußtsein getragenen Lebensfülle begründet. Man werfe dem Aristophanes vor, schreibt Schlegel, er unterbreche oft die poetische Täuschung durch ein politisches Intermezzo oder durch die Parekbase und „außerdem kommen in häufigen Anspielungen der Dichter und das Publikum zum Vorschein", wie es „Der gestiefelte Kater" bald in die deutsche Literatur neu einführen sollte. Der Anlaß für diese Form der Darstellung scheint „in der Natur der komischen Begeisterung zu liegen. Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören".[3]) Das Wort Ironie ist noch nicht ausgesprochen, aber ihr Begriff ist bereits definiert. Diese freudige Lebensfülle, hier der Untergrund der ironischen Stimmung, fand in der idealen Anschauung der westdeutschen Dichter einen ganz anderen Ausdruck: „Wirkliche... Glückseligkeit", sagt Heinse, „besteht allezeit in einem unzertrennlichen Drei: in Kraft zu genießen, Gegenstand, und Genuß".[4])

[1]) Minor, Friedrich Schlegel I, 12.
[2]) Tieck, Lovell II, 84 f.
[3]) Minor, Friedrich Schlegel I, 18.
[4]) Heinse, Ardinghello S. 396.

Der besonnene Mutwille, die Selbstbespiegelung im Genuß fehlt hier noch. Wenn nun Schlegel, diese Persönlichkeit als Beispiel gesetzt, noch vor den offenbaren Anregungen durch die zeitgenössische Philosophie die in der Ironie zusammengefaßte Anschauung ausdrückt, sein damaliges Verhältnis zu Kant, mit dem er sich uneins fühlt,[1]) miteingerechnet, wenn ferner diese Anschauung den westdeutschen Dichtern im allgemeinen nicht eignet, wie stellt sich uns unter diesen Gesichtspunkten das Problem der romantischen Ironie dar?

Schon Tieck fühlte sich veranlaßt, darauf hinzuweisen, es werde in „den meisten Definitionen ... die Ironie zu einseitig genommen, ich möchte sagen zu prosaisch, zu materiell". Sie ist „nicht Spott, Hohn, Persiflage, oder was man sonst der Art gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt, es ist vielmehr der tiefste Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist".[2]) Folgen wir zunächst dieser Erklärung, so hätten wir es mit einer besonderen Art von Stimmung zu tun, die aus jener oben betonten künstlerischen Sinnenlust hervorwächst. Der Hinweis, daß diese Stimmung zwischen den entgegengesetzten Lagen des Gefühls bestehe, daß dem negativen Prozeß des Komischen eine positive Geltungskraft entgegenwirke, deutet darauf hin, daß wir es hier nicht mit einem wandelbaren Zustand, sondern mit einer charakterologischen Erscheinung zu tun haben. Natürlich die Annahme vorausgesetzt, daß Tiecks Erklärung richtig ist. Denn es ist zwar das Gefühl, das jeden Akt des Humors begleitet, ein gemischtes, indem sich die komische Lust mit der übergeordneten Empfindung des Erhabenen verbindet, doch die innige Verbindung dieser Regungen ist unwillkürlich, unbewußt. Das muß uns nicht erst die ästhetische Theorie erläutern, die alltägliche Erfahrung beweist es: die Stimmung des Humors ist wie jede ästhetische Lust der klaren Beobachtung notwendig entrückt. Doch die romantische „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos".[3]) Wir haben schon im vorigen Abschnitt als einen Gegensatz zum religiösen Erlebnisakt den Umstand hervorgehoben, daß die kunstfähige Bereitschaft auf einem viel engeren Stimmungsgrunde aufruht als der dem Wunder geöffnete Glaube. Wo „aber Begeisterung", sagt später einmal Arnim, „außer ihrem innern Genusse ein Aeußeres schafft,

[1]) Vgl. dazu: Friedrich Schlegel an August Wilhelm, Leipzig, 13. Oktober 1793.
[2]) Köpke, Tieck II, 238 f.
[3]) Ideen 69.

da wird sie selbst schon wieder ein Gegenstand der Beobachtung und erfüllt sich nicht mehr ganz".[1]) Diese Auffassung ist typisch: der ostdeutsche Dichter fügt sein poetisches Erzeugnis einer viel engeren Grundlage innerlich an, indem er sich durch Selbstbeobachtung einschränkt und er folgt da einem natürlichen Zug, der den Ausdruck seines Gemüts in die Tiefe führt. Auch darauf und auf die entsprechenden Ausführungen bei Giese haben wir schon eingangs hingewiesen. Der in dem tieferen Grund des Gefühls zusammengefaßte und dadurch verengerte Inhalt der poetischen Verfassung nimmt nicht den ganzen Umfang dieser Persönlichkeiten ein, deren „romantischer Charakter", nach Giese, „eine Zwischenstufe zwischen reiner Weiblichkeit und betonter Männlichkeit darstellt". So erklärt es sich, daß Tieck über sich selbst als Vorleser sagen kann: „Obgleich ich im Affekte mit dem jedesmaligen Charakter gewissermaßen Eins werde, so habe ich mir doch selbst dann so viel Ueberblick zu bewahren gesucht, das ich mich im Augenblicke tadeln konnte ein Wort unrichtig betont zu haben ... es ist das hier die Ironie".[2]) Was Tieck hier als seltsamen und kontrastierenden Zustand anspricht, erkennen wir heute als selbstverständliche Folge. Wir dürfen den Vergleich mit dem weiblichen Charakter zur Erinnerung wiederholen: wie die Frau die Dinge ihrer Welt mit tieferem Gefühle sich zum Bewußtsein bringt gleichsam als seelischen Ausgleich dafür, daß ihre charakterologische Sonderart nicht ihre ganze Persönlichkeit freigibt, teilzunehmen an dem werktätigen Dasein, so ist auch der ostdeutsche Künstler bei seinem spezifischen Charakter in seiner sinnenfreudigen Kunsttätigkeit beschränkt und den Rest seines dichterischen Wesens erfüllt ein scheinbar ihm gegensätzlicher Trieb. Denn wir müssen, soweit wir nicht an die Geheimnisse der bestimmenden Natur rühren, uns allerdings fragen, wieso es die Romantiker überhaupt vermögen, die poetische Begeisterung gerade mit ihrer Bewußtseinsschärfe zu verbinden. Psychologisch wäre man versucht, dies dahin zu erklären, daß sie fast alle sensible, nervöse, ja mit krankhaftem Feinempfinden begabte Menschen sind, denen die Selbstbeobachtung eignet, obgleich wir phänomenal mit dieser das Wesen der Ironie nicht vereinen dürfen. Das stimmt aber nicht ganz. Denn gerade Dichter, wie Wackenroder weichen oft nicht nur willkürlich, sondern auch mit natürlichem Erfolg diesem Vorgang des Bewußtseins aus; so etwa

[1]) Achim von Arnim an Jacob Grimm, Berlin, 18. August 1811.
[2]) Köpke, Tieck II, 179.

wenn er sagt: „Vergleichung ist ein gefährlicher Feind des Genusses; auch die höchste Schönheit der Kunst übt nur dann, wie sie soll, ihre volle Gewalt an uns aus, wenn unser Auge nicht zugleich seitwärts auf andere Schönheit blickt".[1]) Also nicht eine psychische Reaktion liegt in dem kritischen Zuge der Ironie; wohl aber eine von den Eltern ererbte und von diesen zum reinen Ausdruck an den Kindern erzogene Fähigkeit. Schon Brüggemann[2]) hat das Verhältnis verglichen, in dem Goethe zum alten aufgeklärten Rat stand und jenes, das den Seilermeister Tieck mit seinem Sohne verband. „Die Romantiker stehen in künstlerischen und speziell kulturellen Bestrebungen an der Seite von Goethe und Schiller gegen die Vertreter der Aufklärung, aber unsympathisch als Menschen waren ihnen diese viel weniger als sie es jenen waren". Erklären möchten wir diese geschichtliche Tatsache anders als Brüggemann es tut, denn das Verständnis der väterlichen Generation für die Söhne mußte deshalb fehlen, weil deren Tätigkeit nur mit einem Bruchteil ihres Daseins zu den alten Grundsätzen zurückfand und auch da nur in Erfüllung der gegensätzlichen Triebe. So stellt die Ironie in dieser Ansicht einen mit der geistigen Erbmasse gewandelten Besitz der Väter dar, der im Osten deshalb künstlerisch zur Geltung strebt, weil diese jungen Leute in ihren Heimatstädten sich inniger mit den zivilisatorischen Werten der Aufklärung berührt haben. Freilich nicht nur das: die entwicklungsgeschichtliche Bestimmung des Raumes schafft sich wieder ihr eigengemäßes Zeichen. Warum ist denn die Ironie in dieser Darstellung erst bei den ostdeutschen Dichtern zur künstlerischen Geltung gekommen? Hier erweitert sich uns mit der Kraft des stammbedingten Maßes die Reihe dieser Künstler: denn während für Goethe, Schiller, Hölderlin und die anderen Dichter des deutschen Westens die Ironie stets nur „ein gewagtes Wort"[3]) bleibt und auch, auf die ästhetischen Wertstufen bezogen, die „Xenien" etwa nur einen satirischen Humor darstellen, bringen selbst diejenigen Persönlichkeiten des Ostens, die ganz mit den klassischen Anschauungen verwachsen, die Macht des ironischen Bewußtseins aus ihrer Heimat mit. Ueber Wilhelm von Humboldt sagt Haym: „Es war ihm natürlich und geläufig, über seine Empfindungen zu reflektieren und an seinen Reflexionen einen neuen Gegenstand des

[1]) Wackenroder, Werke I, 63.
[2]) Fr. Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgesch. Moment. Jena 1909, S. 353.
[3]) Goethe, Naturwissenschaftliche Schriften 1, S. XII (W. A.).

Empfindens und Genießens zu haben".[1]) Also, wie Haym es bereits ausdrückt, das sogenannte Räsonnement wird selbst zum Gegenstand: dieser verfeinerte Vorgang der Spekulation täuscht die jungen Enthusiasten; so wenn Tieck glaubt: „Alles Reflektieren und Räsonieren hat meiner Natur stets fern gelegen. Ich habe die Dinge immer aus dem Ganzen, aus dem Gefühl und der Begeisterung heraus, aufzufassen und anzuschauen gesucht".[2]) Doch hier greifen wir dem Nächstfolgenden schon voraus; vorher müssen wir uns noch fragen: was ergibt sich denn aus diesen Elementen des Charakters, wie erscheint die Vereinigung ihrer Gegensätze im persönlichen Wesen? Arnims Cardenio sagt einmal höchst bezeichnend: „Es ist ein ekelhaftes Wesen diese Welt, dem Herrlichsten liegt ach das Schmutzigste so nah, besonders in Gedanken".[3]) Die Verbindung dieses schroffen Gegensatzes in der begrifflichen Gestalt, im Ausdruck der persönlichen Art nennen wir Zynismus. Der „Lovell" ist seine poetische Tat: „Je nun, es ist ja das Spielwerk des Lebens, daß sich die Menschen betrügen; alles ist maskiert, um die übrige Welt zu hintergehen, wer ohne Maske erscheint, wird ausgezischt: was ist es denn nun mehr? —".[4]) Diese Anschauung ist nur dort fruchtbar, wo ihr der entsprechende Charakter entgegenkommt: „Bosheit ist nichts als ein Wort; es gibt keine Bosheit; diesen Satz will ich gegen die ganze Welt verteidigen".[5]) Denn es ist einmal der Wille der Natur, in der menschlichen Seele das Tier wachzuhalten und nicht moralische Gleißnerei und keine sophistische Kunst vermag darüber hinwegzutäuschen.[6]) Diese eigene Doppelnatur zu erkennen, über ihren schmerzlichen Kampf sich zu freuen, heißt weise sein. So kommt es zu einer lebenswahren Umwertung der Werte, denn diese Menschen sind so, wie sie sich mit kalter Rücksichtslosigkeit darstellen. Das ist das alt bewährte Mittel, dem Kampf des Daseins auszuweichen, wo man ihn nicht bestehen könnte: der junge Friedrich Schlegel spielte mit dem Gedanken an Selbstmord, aber er hätte ihn nie begangen. Vielleicht war es die Bedingnis seines künstlerischen Charakters, doch er stand zu fest auf der Gegenseite des Guten und Wahren und mit Befriedigung fand er damals, daß es so recht sei.

[1]) R. Haym, Wilhelm von Humboldt S. 88.
[2]) Köpke, Tieck II, 169.
[3]) Arnim, Halle und Jerusalem S. 191.
[4]) Tieck, Lovell I, 225.
[5]) Ebenda II, 312.
[6]) Tieck, Phantasus I, 135.

Ließ sich doch sogar eine Philosophie daraus machen: „Lügen — das klingt beinahe so schlimm als Ermorden. Die esoterische Philosophie könnte aber wohl beide in Schutz nehmen. Viele besonders Schulweise halten das Lügen für an sich schlecht. Aber niemand von ihnen hat mir noch meine Frage beantworten können; ‚warum wir aufrichtig sein sollten?' (Daß die Erkenntnis der Wahrheit ein notwendiger Zweck der Menschheit sei, dadurch gestört werde, ist unzureichend) ... Um nur geduldet zu werden, die gesellschaftliche Ehre zu erhalten, begünstigt zu werden, braucht es zahlloser Unwahrheiten ... Zwar ist der Grad der Wahrheit der Maßstab der Erhabenheit einer Freundschaft, aber vielleicht nicht ihrer Freuden ... Das wenige, was in menschlichen Verhältnissen Kunst ist, ist mit Geschick lügen können, und dies läßt sich lernen. Mit Weisheit lügen will unendlich viel sagen, und ist mehr als Kunst".[1]) Und er hat die Krise seiner Entwicklung überwunden, sobald er es weiß und übt: „wer sich selbst liebt, der ist auf dem Wege, etwas Großes zu werden".[2]) So erfüllte sich auch der Drang seines Lebens. In diesem idealen Egoismus hat er später einmal gemeinsam mit Schleiermacher das Fragment entworfen: „Der Zyniker dürfte eigentlich gar keine Sachen haben: denn alle Sachen die ein Mensch hat, haben ihn doch in gewissem Sinne wieder. Es kömmt also nur darauf an, die Sachen so zu haben, als ob man sie nicht hätte. Noch künstlicher und noch zynischer ists aber, die Sachen so nicht zu haben, als ob man sie hätte".[3]) Diesen Typus, wie ihn der junge Friedrich Schlegel verkörpert, Tieck zur grotesken Größe verzerrt, hat Arnim in künftigen Jahren in der poetischen Person des Cardenio gestaltet. „So wie die Katze mit der Maus, so wie der Strom mit dem Ertrinkenden, ihn hebend bald und dann hernieder-stürzend, im Hoffen ihn vernichtend, so spiele ich mit dir (Doris), mit mir, mit meiner Liebe, mit aller Welt".[4]) An einer anderen Stelle sagt Cardenio zu Celinde: „Vom Herzen schweig, ich mag davon nichts wissen, es ist ein lächerlicher Muskel, und sieht ganz anders aus im Menschen, als auf dem Altar unsrer Alltagsmalerei, das Blut fließt ein und aus, und weiter ist es nichts."[5]) In diesem wohlerkannten

[1]) Friedrich Schlegel an August Wilhelm, Leipzig, 21. November 1792.
[2]) Friedrich Schlegel an August Wilhelm, Leipzig, 4. Juli 1792.
[3]) Athenäumsfragmente 35.
[4]) Achim von Arnim, Halle und Jerusalem S. 170.
[5]) Ebenda S. 149.

Spiel zwischen idealer Ueberzeugung und der gegensätzlichen Erfahrung reibt sich der Mensch auf. Das ist gegenüber Schlegels Lebensgang die andere Seitenfläche des romantischen Zynismus.

C. Jentsch weist darauf hin, daß Burckhardt in seiner griechischen Kulturgeschichte Sokrates einen heitern Pessimisten nenne, „man darf diesen heitern und fröhlichen Pessimismus als die Grundstimmung des griechischen Gemüts bezeichnen" und er fügt hinzu: „der Pessimismus bleibt auf das Räsonnement beschränkt und bricht weder seinen Willen, noch verdüstert er sein Gemüt".[1]) In diese Verfassung glaubten auch die späteren Theoretiker der Romantik den Begriff der Ironie zurückleiten zu können. So erklärte Adam Müller, da er im Jahre 1806 seine Vorlesungen „Ueber die dramatische Kunst" hielt, seinen Dresdner Zuhörern: Lassen „Sie mich zuförderst einen griechischen Begriff entwickeln, der vor einigen Jahren von geistreichen Freunden der Kunst wieder hergestellt, nachher aber von kindischen Nachahmern derselben, durch ekelhaften Mißbrauch zertreten worden, nichtsdestoweniger aber das ganze Geheimnis des künstlerischen Lebens in seiner wahren ursprünglichen Gestalt ausdrückt, den Begriff der Ironie. Verlangen Sie eine deutsche Uebersetzung des Worts, so weiß ich Ihnen keine bessere zu geben, als: Offenbarung der Freiheit des Künstlers oder des Menschen".[2]) Damit haben wir uns von der älteren Generation der Romantiker entfernt, werden aber keiner grundsätzlichen Wandlung der Anschauungen begegnen. Zunächst scheint es, als wollte die Zeit, die metaphysische Begriffswelt der jüngsten Vergangenheit in das engere Gebiet der Aesthetik zurücksinnen. Für Schlegel war noch die „Philosophie ... die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte",[3]) Müller sucht nun in einer weniger komplizierten Einteilung, die manchen vielleicht an Tiecks Definitionen erinnert, vorzüglich den ästhetischen Wertbegriff der Ironie zu entwickeln. Er unterscheidet „zwei Gattungen der Ironie, die komische Ironie und die tragische ... Im allgemeinen Leben, wo man Ironie und Satire so leicht zu verwechseln pflegt, wird gewöhnlich unter der Ironie eine Aeußerung von komischer Stimmung gemeint". Doch auch der wahre Ernst müsse sich ironisch darstellen, indem das Gemüt seine Freiheit behaupte. „Der Ernst von der

[1]) C. Jentsch, Hellenentum und Christentum, 1903, S. 40.
[2]) Adam Müller, Vermischte Schriften II, 167.
[3]) Lyzeumsfragmente 42.

Ironie entblößt, gibt das weinerliche, dagegen von der Ironie, oder dem Gotte, oder der Freiheit begleitet, gibt er... das Tragische: der Scherz von der Ironie entblößt, gibt das Lächerliche und so die Satire; der Scherz im Bunde mit der Ironie... das echte, reine, unschuldige, komische".[1]) In diesem vor allem auf das künstlerische gerichteten Prinzip sollte der Begriff neu aufgerichtet werden, da „ein Heer von poetisierenden Modephilosophen über das Wort" (S. 179) hergefallen sei, um es im Staube seiner eigenen Niederung zu schwärzen. Müller sucht die Idee des Ironischen ihres weitläufigen Systems zu entkleiden und als poetisches Mittel der Darstellung begreiflich zu machen. In diesem eindeutigen Sinne war der Begriff ursprünglich gewiß nicht gedacht. Und es kommt auch bei Müllers Ableitung nicht viel heraus. Jedenfalls waren sich über diesen Gedanken gerade zu der Zeit, da Müller seine „Vermischten Schriften" herausgab, andere, feinsinnigere Forscher in viel höherem Maße klar und brachten ihre Erfolge vor allem dem völkischen Gefühle näher. Das sind jene Jahre, da die beiden Brüder Grimm über das Wesen der Volks- und Kunstpoesie nachsinnen: „ein armes Volkslied verhält sich zu einem tüchtigen Meistergesang, wie der Herzensglaube des einfältigen Pfarrkinds zur Predigt eines gelehrten Theologen. Auch ich zweifele nicht, daß Göthe mit einem gewissen Instinkt dichtet, was er schon lange mit sich überdacht hat, aber dafür überlegt auch die Volkspoesie so wenig ihre Metra, als der singende Vogel, welchen Ton er singen wolle und wie er Schnabel, Zunge oder Kehle dazu zu richten habe".[2]) Freilich ist in besonderer Bedeutung dieses Bewußtsein des Dichters als Offenbarung seiner künstlerischen Freiheit in den Begriff der romantischen Ironie mit eingeschlossen, aber es ist ihm nicht gleichzusetzen. Es konnte daher nur ein theoretisches Verfahren sich bewähren, das in dem Phänomen die Funktion des tätigen Denkens erkannte. Und hier tritt Solger auf. In seinem „Erwin" heißt es: Geht „die Idee durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit über, so drückt sie sich nicht allein darin ab, erscheint auch nicht bloß als zeitlich und vergänglich, sondern sie wird das gegenwärtige Wirkliche, und, da außer ihr nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst, und unermeßliche Trauer muß uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste, durch sein notwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehn".

[1]) Adam Müller, Vermischte Schriften II, 177.

[2]) Jacob Grimm an Arnim, Cassel, 20. Mai 1811.

Also: bei Betrachtung der Dinge, die uns die unvollkommene Erscheinung der erschaffenden Idee im Kunstwerk und in der Welt des Wirklichen darstellen, erfassen wir die Grenze ihres Daseins und Sehnsucht und Trauer zieht durch unser Herz. Das Sinnen und Denken der Romantiker aber war in den Kreis des Gegenständlichen geschlossen und an seiner unpersönlichen Macht entfaltet: wir haben es das Gesetz der Denkform genannt. Und sie erlebten diese Trauer in ihrer ganzen Tiefe und sehnsüchtig wie jener Mönch auf C. D. Friedrichs Bild standen sie am Meere und suchten die Quelle der vom Ufer beengten Wasser. Doch weil dem Auge seine Blickweite in sein inneres Gefüge eingepflanzt ist, weil das geistige Ergebnis sich von seiner urtümlichen Denkform nicht lösen und mit dem Wunsch des begehrenden Herzens nicht beflügeln läßt, so muß endlich den Romantiker, wie es in der Pein der Ekstase geschieht, sein Schmerz selbst beglücken: „Dieser Augenblick des Ueberganges nun, in welchem die Idee selbst notwendig zunichte wird, muß der wahre Sitz der Kunst ... sein". So ist auch die romantische Ironie ein wesentlicher Erfolg der irrationalen Verfassung dieser Menschen: in jenem schmerzlichen Augenblick des Ueberganges nämlich „muß der Geist des Künstlers alle Richtungen in Einen alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie".[1]) In seinen „Vorlesungen über Aesthetik" drückt Solger dies so aus: „Diesen Mittelpunkt der Kunst ..., in welchem die vollkommene Einheit der Betrachtung und des Witzes zustande kommt, nennen wir, in sofern er in der Aufhebung der Idee durch sich selbst besteht, die künstlerische Ironie. Sie macht das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben aus; denn sie ist die Verfassung des Gemütes, worin wir erkennen, daß unsere Wirklichkeit nicht sein würde, wenn sie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber eben darum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht. Die Wirklichkeit gehört freilich notwendig zur Existenz der Idee; aber damit ist immer zugleich die Aufhebung derselben verbunden".[2]) Solger selbst schließt einen Vergleich mit dem irrationalen Erlebnisakt der Religion an. So erkennen wir, wie die an der unpersönlichen Macht der Dinge aufgefaltete Denkrichtung der Romantiker in einen tiefen, gefühlsumschlossenen Impressionismus einmündet.

[1]) K. W. F. Solger, Erwin II, 276 f.

[2]) Solgers Vorlesungen über Aesthetik. Leipzig 1829, S. 241 f.

Und dieses Schicksal war, das sei zum wiederholten Male hervorgehoben, in den kategorischen Bestimmungen der allgemeinen Geistesgeschichte begründet. Es handelt sich da nicht allein um ein Problem der Literatur. Ja, ließen sich die umfassenden Bedeutungen, wie sie unsere bisherige Darlegung erbracht hat, nur auf diese anwenden, so könnte man mit Recht zweifeln, ob man wirklich von einer typischen Verfassung sprechen kann, wo vielleicht nur die dichterische und spekulative Begabung sich in ihrer Sonderart bestrahlt. Dieses Bedenken ist um so wesentlicher, als der Bereich der bildenden Künste und der Musik für die Romantik im literargeschichtlichen Sinne kein Grenzgebiet war. Für diese Zeit war die Erde ein Wunder doppelter Erscheinung: „ein uns hörbarer Laut aus der verborgenen Harmonie der Sphären — ein uns sichtbarer flüchtiger Blitz aus den verborgenen dunkeln Wolken des Weltalls —".[1]) Was in diesem Verhältnis nach außen hin sichtbar wird, ist in den inneren, bestimmenden Zusammenhängen vertieft. So müssen wir, wenn sich unsere Voraussetzungen allgemein erfüllen sollen, eine Entsprechung jenes historisch gebundenen Gesetzes finden, das unbewußt die reflexive und schöpferische Tätigkeit aufbaut, auch in der Raumkunst und der Musik jenen gleichbedingten Ablauf der Linien erkennen, in dem sich die entwicklungsgemäßen Richtungen nach Ausdruck und Gehalt verknüpfen. Diese Erwägung setzt freilich einen Vergleichspunkt voraus: das Eigenartige jeder Kunst als Gattungswert leitet sich auch in sonderbedingte Gründe zurück. Wir erzielen also eine Bestimmung per analogiam.

Im Spätsommer 1815 fand die denkwürdige Begegnung zwischen Sulpiz Boisserée und Goethe statt. So nahe der greise Dichter damals auch den Anschauungen der neuen, mit gläubigem Begehren an ihn herangewachsenen Jugend kam, er täuschte sich nicht darüber und das feine Taktgefühl seines Gastes ebensowenig, daß wohl die menschlichen Gaben fast in allen Zeiten gleich seien, „aber die Zeiten sind ungleich und die Menschen unter sich ungleich und die Verhältnisse".[2]) Und das Alter, in dem der Rhythmus der tiefen Erlebnisse zur Ruhe abgeklungen ist, und doch lebendig bleibt im verhaltenen Gefühl, wird dann mit sicherem

[1]) Wackenroders Werke I, 125.

[2]) Sulpiz Boisserée, Tagebuch, 2. August 1815.

Blick den Abstand ausmessen, der die von den „ungleichen Verhältnissen" getragenen Geschlechter in ihren Anschauungen voneinander trennt. Früher, da die jähe Leidenschaft in Goethe seine Geltungen bestimmte, hatte er die neuen Bücher zerschossen und die neuen Bilder an der Tischecke zerschlagen: „Das soll nicht aufkommen!" Nun schloß er zwar kein Kompromiß, aber er wußte, daß sich die natürlichen Gegensätze nicht ausgleichen lassen; und er wußte auch, welche Gegensätze ihn umgaben. Das kommt in dem bedeutsamen Gespräch mit Boisserée vom 15. September 1815 zum Ausdruck, das jener später folgendermaßen aufzeichnete: Goethe soll gesagt haben, „In Hobbema im Paul Veronese, in Rubens erscheint die Selbständigkeit der Kunst — wo der Kunst der Gegenstand gleichgültig wird, sie rein absolut der Gegenstand nur der Träger ist — dies ist die höchste Höhe; das erscheint auch im Wouverman bei Brentano. Schon oft war dies Prinzip zwischen uns zur Sprache gekommen, zuerst und am auffallendsten am 7. draußen auf der Mühle, Nachmittags als von der Beschreibung der Reise der 3 Könige von Hemmelinck die Rede war... Sonst (sei) die ganze Art meiner Beschreibung gut, nur würde er sie nicht so machen, weil er eine ganz andere Ansicht der Kunst habe. — Auf meine Frage, worin diese Verschiedenheit bestehe, wollte er nicht heraus anfangs. Es sei eine Antinomie der Vorstellungsart, da helfe alles nichts sich darüber zu verstehen wäre vergebens. Wir hingen am Gegenstand und müssen daran hängen, das sei recht, das gehöre zur ganzen Ansicht, aber es sei nicht das Höchste". Goethes Wahrnehmung ist treffend: diese Antinomie der Vorstellungsart durchzieht die Entwicklung der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert und ist in dem Gegensatz der Monumentalkunst und intimen Malerei ausgesprochen. Seitdem die kunstgeschichtliche Forschung an die Ergebnisse der Berliner Jahrhundertausstellung im Jahre 1906 anknüpfen konnte, hat sich immer mehr die Ueberzeugung gefestigt, daß diejenige Richtung in der Malerei, die auf dem Wege der symbolischen Darstellung, meist zu außerästhetischen Zwecken einer idealistischen Sinngebung und Ausdruckshöhe zustrebte, allmählich zurückgedrängt wurde von einer rein bildgestaltenden, dem malerischen Genuß zugewandten Kunst. So führen nebeneinander zwei Entwicklungslinien bis zum Naturalismus der letzten achtziger Jahre; ihr erster Abschnitt umfaßt die für uns wesentliche Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Im kämpfenden Andrang gegen das Rokoko sucht die Monumentalkunst dieser

Periode sich zum Dasein zu lösen. Ueber die ausgelassenen nackten Figürchen Bouchers strebt man mit archäologischer Gewissenhaftigkeit zur Antike zurück. Ein tüchtiger Kupferstecher Ad. Fr. Oeser und ein mit hervorragenden pädagogischen Fähigkeiten, doch mit beengtem schöpferischen Triebe begabter Maler Raphael Mengs stehen am Anfang dieser Reihe. Die große theoretische Leistung Winckelmanns war damit in Gefahr zur „frostigen Ekstase" zu erstarren und dem kunsttätigen Empfinden einer späteren Zeit mußte der Zug von Winckelmanns Theorem zu Mengs Werk mit nächtiger Kälte entgegenwehen. Die nächste Geschlechterreihe trifft mit dem literarischen Sturm und Drang zusammen. „Wenn Mengs uns verrät, wie Winckelmann die Antike sah, so Angelika Kauffmann, wie er sie empfand."[1]) Aber auch bei ihr noch eine sichtbare Nachwirkung des Rokokos, das nur in dem Ton seiner Farben dumpfer und dunkler, in seinen Motiven nicht ernster, nur sentimentaler, mehr verhüllt in der Koketterie geworden ist. Ein wachsendes Gefühl entschlossener, herber Männlichkeit, das aus dem individualistischen Sturm und Drang zurückbleibt und mit grellem Licht auf die revolutionäre Bewegung der nächsten Zeit in Frankreich hinausleuchtet, strebt zum plastischen Entwurf. Und weil man die Antike noch immer nicht recht verstand, ging man vom Gemälde zum Karton über: man sah nicht, daß der maßbestimmten Bewegung des griechischen Kunstwerks eine eigene Körperkultur zugrunde lag, die der neueren Zeit mangelte, daß ferner der griechische Entwurf der Farbe nur entbehrte, weil man ihre Bereitung noch nicht kannte und daß endlich die Wirkung stets mit architektonischen und ähnlichen Mitteln gefördert wurde. Männer, wie Carstens, waren überzeugt, „daß die Wahl des Inhalts und die Poesie der Erfindung die Hauptsache"[2]) sei, jedoch ihrer repräsentativen Kunst fehlte jeder religiöse und politische Inhalt; so geschah es, daß man, von seiner literarischen Bildung geführt, auf antike Stoffe zurückgreifen mußte. Aber Carstens bereits, dessen Bilder von einer echten Empfindung durchwärmt sind, lenkt seinen Blick mit Bedeutung auch auf die Naturgegenstände. „In seiner letzten, nicht vollendeten Komposition des ‚goldenen Zeitalters' ist von ihm, dem die Schweiz einen ‚unauslöschlichen Eindruck' gemacht hatte, der Landschaft ein so großer Raum eingeräumt,

[1]) Richard Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert: Aus Natur und Geisteswelt 448—451 (1914), I, 37.

[2]) Karl Simon, J. A. Carstens und die Romantik: Die Kunst XXIII, 210.

wie sonst nirgends vorher, und sie ist mit unendlich viel Liebe behandelt" (S. 211). Das deutet bereits auf die andere Kunstrichtung hin. Zugleich aber strömt jetzt von Frankreich die monumentale historische Kunst ein, die dort Jacques Louis David begründet hat. Als Jacob Grimm 1805 in Paris war und Davids hochberühmtes Bild „Schwur der Horatier" sah, schilderte er es als „gemalte Statüen, sehr dünn, mager und leer —".[1]) Er hat da einen guten Beweis für sein feinsinniges Kunsturteil geliefert. Die Kenner denken auch heute wenig anders über Davids Kunst und die seines Gefolges. „Der kategorische Imperativ ist das heroische Bekenntnis dieser Generation. Der aber ließ sich nicht malen".[2]) In Deutschland vertraten diese Kunstrichtung Eberhard Wächter und Gottlieb Schick. Bei jenem entzündete sich aber auch schon das Verständnis für mittelalterliche Denkmäler und von theoretischen Erwägungen gefördert zieht er bereits christliche Stoffe in seine Darstellungen mit ein; doch ähnlich wie Carstens erfüllt auch ihn eine glühende Begeisterung für die Antike. Schick „bezeichnet auf dem Gebiete der Malerei so recht eigentlich die erste Reife reiner Klassizität, wie sie dem Geiste unserer klassischen Literatur entsprach und wie sie ganz vorzugsweise zu Rom in den Jahren 1803 bis 1809 von dem einsichtigen Teile der Deutschen mit seltener Einhelligkeit der Gesinnung angestrebt wurde".[3]) Was die Monumentalkunst in der Gestaltung dieser antiken Stoffe an Wert einbüßte, indem sie einfach in abstrakter Rhetorik stecken blieb, das gewann sie im repräsentativen Porträt. Aber auch in diesen Porträts, in deren Kunstübung Tischbein hervorragt, macht sich der Geist des neu emporgekommenen Bürgertums geltend und was der Stil in seiner Mischung von Würde und Robustheit anzeigt, vollendet der Vorwurf, der dem Leben der römischen Republikaner entnommen oder formal angeglichen ist. Aber bald wird deutlich, vorzüglich an Schicks Porträts der Humboldts, wohin dieser Empirestil ausmündet, der in seinen Farben schließlich ganz zart, in den Einzelheiten peinlich, in der Linie sorgfältig glatt wird. Biegt mit diesen und anderen Persönlichkeiten, wie Kolbe, Kügelgen und Hetsch die Monumentalkunst in dieser Epoche zu ihrem Verfall ab, so steht an ihrem Ende emporragend

[1]) Jacob Grimm an seinen Bruder Wilhelm, Paris, 2. April 1805.

[2]) Rich. Hamann I, 42.

[3]) Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Hannover 1876, S. 102.

und groß Philipp Otto Runge. An dieser Persönlichkeit und ihrer künstlerischen Auswirkung erkennen wir erst so recht, wie sich das grundlegende, hier nachgezeichnete Prinzip der Kunstgeschichte mit unserem Grundgedanken auf dem Gebiete der Literatur deckt. Runge schreibt einmal in einem Briefe an seinen Bruder Daniel: „Ist es nicht natürlich, wenn sich einer unbestimmten Phantasien hingibt, die grade alles, was in der Welt existiert, in und außer dem Menschen, berühren, daß diese ihn so fortreißen, daß er nicht zu Ende kommt, bis ans Ende der Welt? und das ist sehr lange hin. Aber ein Kunstwerk soll ja aus diesem Unendlichen etwas für sich Herausgenommenes und Gerundetes sein". Und er fügt den anschaulichen Vergleich hinzu: „Sonst wäre es dasselbe mit einem Musikus, der auf einem Instrumente phantasiert, und nennt das Phantasieren, wenn er nur alle Musiken, die er je gehört hat, oder die existieren, durch leichte Uebergänge miteinander verbindet, nur immer variiert; wie will der zu Ende kommen?"[1]) Dieses Verfahren, diese Denkrichtung strebt ihm entgegen. Zage manchmal, aber sicher seines Weges drängt er zu seiner eigengemäßen Anschauung hin. „Ich will hier ...", schreibt er in einem zeitlich früheren Briefe an den Bruder, „die Erfordernisse eines Kunstwerks, wie sie, nicht allein in Hinsicht der Wichtigkeit, sondern auch in Hinsicht, wie sie ausgebildet werden sollen, aufeinander folgen, noch einmal hersetzen:

1. Unsre Ahnung von Gott;
2. die Empfindung unsrer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen, und aus diesen beiden:
3. die Religion und die Kunst; das ist, unsere höchsten Empfindungen durch Worte, Töne oder Bilder auszudrücken; und da sucht denn die bildende Kunst zuerst:
4. den Gegenstand; dann
5. die Komposition,
6. die Zeichnung,
7. die Farbengebung,
8. die Haltung,
9. das Kolorit,
10. den Ton".[2])

[1]) Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler, herausgegeben von dessen ältestem Bruder. Zwei Teile. Hamburg 1840 und 1841, I, 34.

[2]) Ebenda I, 13 f.

Eine höchst aufschlußreiche Selbstbespiegelung: von der idealen Ahnung zur gegenständlichen Vorstellung. „Von der Idee aus —" hatte W. v. Humboldt gesagt und der klassizistischen Denkform ihr bezeichnendes Wort geprägt; im Schema seines technischen Verfahrens teilt Runge dasselbe mit. Der Bedeutungswert der deutschen Monumentalkunst um 1800 ordnet sich im Grunde seiner gleichen Sinnrichtung neben die ihm ebengemäße Ausdruckslinie des literarischen Klassizismus. Runge hat an vielen Stellen seiner hinterlassenen Schriften Belege dafür geliefert. „Nach meiner Idee...", schreibt er am 6. Oktober 1801 an seinen Bruder David, „soll man nicht allein beim Entwurf eines Kunstwerks den schicklichen Gegenstand wählen und dann die Hauptidee vor Augen haben, sondern, ehe der erste Entwurf weitergeführt wird, die Hauptidee durch interessante Nebenideen, die durch die Zusammensetzung der übrigen Figuren hervorgebracht werden müssen, zu erhöhen und zu bereichern suchen in Gedanken, ehe man es wirklich aufzeichnet..."[1]) Mit noch schärferen Konturen umreißt Runge seine eigentümliche Denkform in einem Briefe an Clemens Brentano. „Sie werden mit mir darin einverstanden sein", schreibt er da,[2]) „daß, wenn die Kunst wieder zu einem Zustande kommen soll, daß es der Mühe wert ist, in einer so teuren Zeit wie die jetzige, sich damit zu beschäftigen, sie nichts anders muß wollen können, als das Allerheiligste den Menschen aufzuschließen". Gemeint ist da wohl jene ursprüngliche Idee, die Runge in seinem oben angeführten Schema als „Ahnung von Gott" bezeichnet hat. „Zur Herbeiführung des gewünschten Zustandes kann jedoch Bahn gemacht werden, aber nur durch das ernsteste wissenschaftliche Bestreben, und dieses steht in eines jeden Menschen Macht, insoweit, daß er, was er treibt, gründlich treibe; das heiße ich bei einem Künstler, mit den Kenntnissen, die er hat, die Idee festzuhalten, die in ihm lebt und waltet; nicht die Ideen, die er gelernt hat, oder lernen kann". Diese theoretischen Erwägungen sind zweifellos aus seiner tiefsten Anlage abzuleiten. Nun könnte man aber für Runge annehmen, daß seine Reflexion nicht ihre übereinstimmende Erfüllung in seiner schöpferischen Tätigkeit gefunden habe. Da führt der Weg des Beweises über eine andere Betrachtung: sein Verhältnis zur Landschaftsmalerei. In einer Bemerkung vom Februar 1802 heißt es: „Ist denn in dieser neuen Kunst

[1]) Ebenda II, 90.
[2]) Ebenda I, 188 f.

— der Landschafterei, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen?“[1]) Einen Monat später gibt er selbst die Antwort auf diese Frage: „Ich glaube schwerlich, daß so etwas Schönes, wie der höchste Punkt der historischen Kunst war, wieder entstehen wird, bis alle verderblichen neueren Kunstwerke einmal zugrunde gegangen sind, es müßte denn auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt auch schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, das ist in der Landschaft“.[2]) Wie er sich endlich diese neue Kunst der Landschaftsmalerei vorstellt, hat er dann bald darauf noch genauer entwickelt. Wir sollen „sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eignen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt Alles Bedeutung und Sprache“.[3]) Daß Runge durch diese Entwicklung ein Formsymboliker werden mußte, ist ganz natürlich: die vom sonnigen Frühlicht durchwärmte, zartbeseelte Harmonie der Farben auf seinem „Morgen“ ist das schönste Denkmal dafür. Doch bis zum rein Kunstgewerklichen herab bewahrt er seine Eigenart und so hat er auch — nach Rich. Hamann — „in dem Schematismus seiner dekorativen Entwürfe die unromantische, dem Empiregeist entsprechende Neigung zum Festen und Bestimmten offenbart“,[4]) die in seinen Porträts freilich noch besser zum Ausdruck kommt. Daß sich aber auch da einzelne verwandte Züge zur gleichzeitigen Gegenrichtung finden, wird niemand verwundern, der die Empfänglichkeit des Künstlers und den lebendigen Eigenwillen der Geschichte anerkennt. Ungefähr ein Jahrzehnt nach Runges Tod können wir eine neue Aufwärtsbewegung der monumentalen Kunst in Deutschland beobachten; in dieser Epoche ist die Antike durch das Mittelalter, der heidnische Sinnenkult von der gläubigen Innerlichkeit des Katholizismus verdrängt. Die Klosterbrüder von San Isodoro berühren sich mit den gleichen idealen Bestrebungen der Dichter und Schriftsteller ihrer Zeit und man hat, sofern man die äußere Erscheinung bestimmend

[1]) Ebenda I, 7.
[2]) Ebenda I, 14 f.
[3]) Ebenda I, 16.
[4]) Rich. Hamann I, 48.

umfassen will, aus diesem Grunde ihre Malerei Romantik genannt. In Rom begegnen sie Zacharias Werner. Am 30. November 1810 trägt dieser in sein Tagebuch ein: „Gang ins aufgehobene Kloster Sankt Isidor, durch die mit Kapuziner-Heiligen (irländischen glaube ich) ausgemalten Kreuzgänge, zum jungen Schweizer-Maler (Vogel), dessen schönes Bild die Rückkehr der siegreichen Schweizer aus der Schlacht bei Morgarten ich mit vielem Vergnügen sehe... Der junge Maler leiht mir eine altdeutsche Erzählung (Ballade), der Arme Heinrich, von Büsching ediert, und führt mich zu Overbeck, der auch da wohnt. Einzug Christi in Jerusalem, von ihm gemalt, aber wie jenes Bild noch lange nicht fertig. Ein sehr kräftiges, auch figurenreiches, echt deutsches Bild, mit schönen Motiven, besonders der Altdeutsche, Gallier und Italiener... Beide junge Maler sind herrliche, bescheidne junge Künstler, von denen die Kunst viel zu erwarten hat".[1]) Und sie erfüllten auch diese Erwartung nach beiden Richtungen hin, deren Zusammenklingen schon in der Beobachtung Werners deutlich wird: Overbeck in seiner religiösen, Cornelius in seiner völkischen Gesinnung. Die Geschichte vollzog im Guten und Bösen wirklich bald, was ihre Kunst vorausahnte und was ihnen Friedrich Schlegel im Herbst 1814 geschrieben hatte, als sie ihm den Antrag stellten eine neue deutsche Bibelübersetzung durchzuführen: „Es kann in kurzer Zeit unermeßlich viel geschehen; das haben wir gesehen im Bösen, und werden es vielleicht nun auch noch im Guten erfahren. Es beflügelt sich der Lauf der Zeiten bis zum Wunderbaren und Unglaublichen..."[2]) Aber gerade das Hauptbild Overbeks, jener oben erwähnte Einzug Christi in Jerusalem zeigt, „daß für die monumentalen Aufgaben, die die Kirche stellte, diesen gefühligen Künstlern jedes Pathos, jede konstruktive Phantasie fehlte und daß sie, schlimmer als der Klassizismus bei der Antike es tat, Anleihen machen mußten bei der kirchlichen Kunst der klassischen und der frühen Renaissance".[3]) Doch nicht ein künstlerisches Unvermögen, sondern eine persönliche Gefühlsenge hemmte den schöpferischen Drang dieser Menschen. Das zeigt sich

[1]) Zacharias Werners Biographie und Charakteristik, nebst Originalmitteilungen aus dessen handschriftlichen Tagebüchern, herausgegeben von Professor Dr. Schütz. Zwei Bände. Grimma 1841, II, 119 f.

[2]) Vgl. dazu: Franz Binder, Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Zwei Bände. Freiburg i. B. 1886, I, 303.

[3]) Rich. Hamann I, 56.

am deutlichsten bei Peter v. Cornelius, der der weitaus begabteste unter ihnen war. Auch ihn überwältigt die resignierte Müdigkeit dieser Zeit, wie sie vorzüglich aus manchen düsteren Versen Platens heraustönt. Dadurch bringt Cornelius einen süßlichen, schmachtenden Zug in die Gesichter seiner Figuren und ähnlich wie Runge, der die lebendige Erfassung der Natur verschmähte, konstruiert auch er aus seiner idealen Anschauung heraus Gestalten, deren Wesen ihr natürliches Dasein verleugnet. „Glühend und strenge" —;[1]) das war der Sinn seines Lebens, in den eigenen Worten hat er ihn gekennzeichnet. Wie fern er aber der künstlerischen Erfahrung stand, geht am besten aus seinem Verhältnis zur Natur hervor, das wir nicht erst in seiner kunstgewerklichen Ausprägung bestimmen müssen. Da er mit seinem Freunde Keller über die Alpen nach Rom wandert, um sich da den weiteren Raum für seine Tätigkeit aufzuschließen, gleiten die schönsten Erscheinungen auf ihrem Wege unbeachtet hinter sie; „die Reize der landschaftlichen Natur streiften nur flüchtig und wirkungslos ihre Sinne".[2]) Und auch das Landschaftsbild trifft nicht mit seiner eigentlichen Bedeutung seine in die Tiefe der Idee versenkten Sinne. Da er in Como anlangt, schreibt er in sein Tagebuch: „Dafür ward uns noch das Schauspiel eines wunderherrlichen, die Stadt, den See und die Berge mit glühendem Rosenlicht übergießenden Sonnenunterganges".[3]) Damit ist uns zugleich der schroffe Gegensatz gegeben, in dem die Reihe der bisher angeführten Maler zu denjenigen Künstlern an der Jahrhundertwende steht, die durch ihre bildhafte Auffassung der Natur ausgezeichnet sind. Daniel Chodowiecki gehört in Deutschland zu den ersten, die sich aus den rein dekorativen Stimmungen des Rokokos zu ernsten, vom nüchternen Bürgersinn gebildeten Themen zurückfinden. Das sind die bekannten Genrebilder, die eine Gruppe mit Handarbeiten beschäftigter Hausfrauen in einem gemütlichen Zimmer versammeln, oder eine „L'hombrepartie" darstellen; den Blick immer auf das Kleine und Zierliche gerichtet, schelmisch fein in der Verteilung der Beleuchtungsflecke. Hogarth in England, Greuze in Frankreich führen diese Richtung weiter. Einen echten Zug lebenstüchtiger Werktätigkeit erreicht aber erst Anton Graff mit seinen Porträts. Seine

[1]) Ernst Förster, Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Zwei Teile. Berlin 1874, I, 59.

[2]) Ebenda I, 95.

[3]) Ebenda I, 101.

Bilder sind in der Art ihrer Auffassung eine praktische Umsetzung der ästhetischen Theorien Sulzers. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich der Umstand, daß bis jetzt noch immer das Porträt im Vordergrunde steht. Erst allmählich lernt man die Landschaft sehen, in deren malerischer Darstellung sich die nächste Zukunft bedeutsam erfüllt; und erst auf dem Umwege über didaktische Grundsätze, wie sie etwa Tischbein in seinen Stilleben zur Geltung bringt: botanische oder zoologische Studien. So kommt freilich auch ein realistischer Zug in die Malerei, der auf Rembrandt zurückführen muß. „Erst in einer neuen Generation und in der Zeit von 1800 bricht das landschaftliche Gefühl mit Ungestüm hervor, in jener Bewegung, die wir die romantische nennen". [1]) Es ist ungemein wichtig, daß man jetzt aber nicht etwa den raumklaren Entwurf, das charakteristisch Schöne, sondern die Gefühls- und Stimmungstiefe in der Landschaft aufsucht. Das entspricht den Verhältnissen in der Literatur, wie wir sie bei der Frage der Darstellungsform oben entwickelt haben. Merkbar ist diese Wandlung in den Bildern Wilhelm v. Kobells vollgezogen. Das Hervorragendste hat er in seinen Schlachtenbildern gegeben, deren vom landschaftlichen Motiv umfaßte Inhalt den Blick leise und schauernd in die akosmistische Weite entführt und in ihrem Gefühl umschleiert. Seine „Belagerung von Kosel" ist das geläufigste Beispiel dafür. Den Vater der deutschen Landschaftsmalerei aber hat man Josef Anton Koch genannt. Der Anblick der landschaftlichen Schönheit, wie sie dem Zwanzigjährigen auf seiner Schweizer Reise begegnete, dürfte die Anregung seines eigentümlichen Talents gewesen sein. Sein Tagebuch enthält neben vielversprechenden Skizzen manche bezeichnende, poetisch gehobene Naturschilderung. Ueber den Rheinfall bei Schaffhausen schreibt er: „Eine unermeßliche Wassermasse schäumte darnieder und war anzusehen, wie ein durch ein entsetzliches Erdbeben auseinanderschmetternder Berg, welcher in Staub aufgelöst darniederstürzt. Der ungestüme Fluß schlägt fürchterlich tönend an die von seiner Wut bebenden Felsen, die ihm kräftig zu widerstehen sich standhaft erkühnen. Im Abgrunde siedet schäumend der tobende, schneeweiße Fluß, dessen stark geschleuderte, donnernde Wellen sich wild zerteilen und hoch himmelan steigen, wo sie die erschütterte Luft durchschwirren und sich als Regen wiederum oben zu Anfang des Falles niederlassen, um von neuem darniedergedonnert zu werden". Die

[1]) Rich. Hamann I, 14.

aufmerksame, den natürlichen Einzelheiten folgende Beobachtung ist hier unverkennbar. Befreit fühlt sich der Jüngling durch dieses Erlebnis von dem törichten Modegeschmack seiner Zeit: „Das erhabene Schauspiel bewegte meine durch falsche Götter unterdrückte Seele aufs Aeußerste". [1]) In dem Stil, den Kobell und Koch erschaffen haben, bewegen sich fast alle ihnen nachgeborenen Künstler aus der gleichen Generation: Die subjektive Stimmung, der gefühlsbetonte Zug zum Unendlichen und vor allem eine besondere Freude an märchenhaften Lichteffekten, vorzüglich an mondbeglänzten Szenen, ist ihnen allen gemein. Einen eigenartigen Zauber verstehen diese Künstler in ihren Darstellungen zu entfalten: Schinkels „Heiliger See bei Potsdam" täuscht geradezu einen Scherenschnitt vor; zeichnerisch sind die Einzelheiten in ihrer verwirrenden Mannigfaltigkeit eingetragen. Vor dieser künstlerischen Art treten an Zahl diejenigen Entwürfe zurück, die ihre in der Landschaft vorgestellten Gegenstände in sonnigem, hellem Licht zerfließen lassen. Wagenbauer und Catel beleben in dieser Weise eine Manier, die zu gleicher Zeit in England Turner mit seinen das Publikum befremdenden Lichtoffenbarungen kühn übertrieben hat. Nicht überall ist es der malerische Reiz, dem man nachstrebt, vielfach spricht eine innere ungeklärte Sehnsucht durch die schimmernden Farbentöne zu uns, wie auf den Bildern von Rohden. Man hat bei diesem nicht ganz mit Recht von einer lyrischen Begabung gesprochen, denn so eindringlich auch das subjektive Gefühl seinen Landschaften aufgeprägt ist, die Möglichkeit der optischen Empfindungen ist nirgends versäumt. Allein, tastet schon hier der beobachtende Blick über die Dinge hinweg in die flüchtige Weite des an ihnen erzeugten Gefühls, so verliert er sich endlich ganz ins Gegenstandslose bei Caspar David Friedrich. Auf die wesentliche Gleichung in der literarischen Entwicklung haben wir bereits oben hingewiesen: der Begriff der romantischen Ironie ist aus demselben Wandel des persönlichen Bewußtseins hervorgeholt. In der künstlerischen Technik Friedrichs drängt dieser Zug von den sichtbaren, bis in die Einzelheiten eines Steines oder Gewächses dargestellten Erscheinungen des Vordergrundes in den nebel- und dunstverhüllten Ausblick der Landschaft. Noch in den letzten Jahren seiner Tätigkeit, da sich seine jugendlichen Grundsätze in mancher Hinsicht bereits verändert hatten, schwärmt er auf seinen Bildern in die weite Fläche aus. Sein Schüler G. F. Kersting sinnt die

[1]) Nach Hermann Riegel S. 111.

zum Unendlichen strebenden Linien der Landschaft zum engumschlossenen Motiv des Interieurs zurück.

Mit den Entwicklungsreihen der Monumentalkunst und der intimen Malerei hat die Kunstgeschichte die Schwierigkeiten beseitigt, die mit den blassen Begriffen des Klassischen und Romantischen als Einteilungsprinzip verbunden sind. Auf diese konnte sich schon darum die systematische Einordnung nicht gründen, weil ihre Merkzeichen auch dort, wo sie unter die äußere Scheinfläche drangen, vielfach nur aus dem Nebengebiet der Literatur übertragen waren. Damit übersah die ältere Forschung, daß auch die literarischen Verhältnisse, so oft sie sich mit diesen Worten bezeichnen, den ungewissen Sinn für ihre Wesensart setzten. Sie entstammten nicht der wissenschaftlichen Kritik, sondern der ungeprüften Tradition; sie waren kein Begriff, sondern ein Name. Als solcher werden sie bleiben, ihre eigentümliche Bedeutung aber muß ihnen erst eingefügt werden. Doch auch in ihren kategorischen Bestimmungen werden die bildenden Künste, getragen von ihren besonderen, artbestimmten Werten, nicht unbedingt mit den Ergebnissen der Literaturgeschichte zusammentreffen. Vorzüglich der räumliche Ordnungsgrad wird sich an neuen, bisher wenig beobachteten Problemen darstellen. Freilich müßten erst entsprechende Sonderuntersuchungen einsetzen und klar aufhellen, was wir vom Standpunkt der vergleichenden Betrachtung hier nur allgemein erwägen können. Mehr als ein Jahrzehnt sahen wir vorübergehen, ehe sich die dichterischen Bedeutungen im gleichsinnigen Ausdruck der Malerei erfüllten. Es ist natürlich, daß dieser Umstand für die künstlerische Entwicklung besondere Folgen haben mußte. Denn in dieser Zwischenzeit, die von der Fülle der geschichtlichen Begebnisse bedeutsam erhoben und wandlungstief bewegt wird, ist das schöpferische Bewußtsein vertraut geworden mit den neuen, zunächst poetischen Idealen und diese haben damit ihre urtümliche Richtungskraft für die persönliche Auswirkung verloren. Und selbst wo sie etwa über die empfängliche Eigenart des Künstlers hinweg seinen Sinn in reiner, ursprünglicher Tiefe aufschließen könnten, sind sie von den längst veränderten Mächten umgeben, die in dem kulturschaffenden Dualismus des Menschen zur Welt sich stetig abwandeln. Daß die bildenden Künste an der Wende des 18. Jahrhunderts sich zur Literatur zurückleiten und in dem Strom der Zeit nicht ihre eigene Richtung finden, hat andere Gründe: es handelt sich da nicht um einen natürlichen Aufschwung, der den Verfall der

vorausgehenden Epoche überwindet, sondern um eine künstliche, ihres inneren gesunden Dranges entbehrende Belebung der Malerei. Gerade die rege Tätigkeit an den Akademien und in den Kunstvereinen, die zahlreichen Preisausschreiben und Kunstausstellungen, die häufigen streitkräftigen Auseinandersetzungen über ästhetische Probleme und technische Fragen beleuchten die im äußeren Streben gebundenen Zustände. Es kommt auch weniger darauf an, daß auf diese Weise unebenmäßige Kräfte die Entwicklung der bildenden Künste in dieser Zeit befördern. Wesentlich ist: die Verhältniswerte dem kulturhaft Gegebenen gegenüber sind verändert, die aus ihnen abgeleiteten ästhetischen Bedeutungen sind die gleichen: an diesem Zwiespalt erleidet die schöpferische Persönlichkeit ihr Schicksal. Sie kommt so sicher in vielen Fällen gar nicht zur eigentümlichen Auseinandersetzung mit der unpersönlichen Macht ihres künstlerischen Daseins. Und auch sonst mögen diese ungünstigen Verhältnisse den bodenerzeugten, vom stämmischen Bewußtsein im Einzelnen entzündeten Drang umschleiern. Damit wird eine landschaftliche Gliederung in der Kunstgeschichte dieser Zeit zuerst zu rechnen haben. Dazu kommt noch: die eigengemäßen Beziehungen, seien sie nun mit der Form oder mit den Mitteln verknüpft, seien sie sonst bestimmt, können in ihrer besonderen Art im Stoffe der Dichtung ausdrucksfähig sein, sie müssen aber nicht ebenso deutlich in der bildhaften Darstellung sich entwickeln. Bestehen werden sie wohl, dafür spricht schon der Grund der äußeren Zusammenhänge, der sich nicht bilden könnte ohne seine tiefere Bestimmtheit. Wenn die ostdeutsche Renaissance in der Literatur sich in folgestrenger Bindung auf ihrem Boden erhebt, die deutsche Malerei derselben Zeit aber bloß an deren äußeren Erscheinung sich entfaltet, so wird auch diese offenbare Verschiedenheit die tiefere Rückleitung der künstlerischen Bedeutungen verhüllen. Denn diese Rückleitung wird am wenigsten dort einsetzen dürfen, wo entlehnte mittelbare Begriffe und Zeichen in den Künsten zusammenstreben. Endlich noch ein drittes Problem: die ursprüngliche Wesensart des Dichters vermag reiner, d. h. durch eine freiere, selten fach- oder schulmäßig erworbene Technik in das Wort und seinen Ausdruck zu fließen. Das soll nicht besagen, daß der vollendete Poet fertig geboren werde. „Je früher der Mensch gewahr wird, daß es ein Handwerk, daß es eine Kunst gibt, die ihm zur geregelten Steigerung seiner natürlichen Anlagen verhelfen, desto glücklicher ist er. Was er auch von außen empfange, schadet seiner

eingebornen Individualität nichts".[1]) Diesen Gedanken, oft wiederholt und stets an der eigenen Persönlichkeit geübt, hat Goethe noch in seinem letzten Briefe festgehalten. Aber der Bildungsgang des Dichters ist, soviel er auch seiner Anlage hinzufügt, doch ein anderer als der des Malers und auch der des Tonkünstlers. Der Maler muß erst seinen Pinsel und Silberstift, seine Feder, Radiernadel und Grabstichel kennen und in akademischer Uebung, die für den Einzelnen verschieden sein mag, gebrauchen lernen. Zwischen der urtümlichen Besonderheit und ihrem künstlerischen Ausdruck steht hier der mehr oder minder starke Einfluß des Meisters. Die bewegliche, empfängliche Art des Künstlers richtet da eine wesentliche äußere Kraft. Und da mag manches sich umbilden, verändern und schließlich zu neuen Werten verflüchtigen. Um so feiner, vielfältiger in ihren Beobachtungen, vielleicht auch mit anderen Mitteln noch als die Literaturforschung müßte die Stammestheorie auf dem Gebiete der bildenden Künste zur Geltung gelangen. Denn sie hat hier neue Voraussetzungen zu lösen; deren geschichtliche Bedeutung aber, das zuletzt erwähnte Problem der Technik als Beispiel gewählt, können wir an einem hervorragenden Ereignis messen, wenn wir uns den Verhältnissen in der Musik zuwenden.

5.

Die romantische Tondichtung

Für die künstlerische Entwicklung Robert Schumanns ist die Versäumnis einer rechtzeitigen technischen Ausbildung von bestimmender Tragweite gewesen. Sein ganzes Leben, seine historische Stellung bleibt mit diesem äußeren Begebnis verhaftet. Verhältnismäßig spät kommt seine reiche Begabung zu ihrem Ausdruck: was bereits der Jüngling mit erkennendem Empfinden in sich rege fühlt, vermag erst der reife Mann schöpferisch zu befreien. Namentlich der wohlgepflegten Frühreife Felix Mendelssohns gegenüber erscheint die wesentlich gleiche Anlage Schumanns beengt, gehemmt. Während jenen schon als Fünfzehnjährigen sein Lehrer Zelter bei festlichem Anlaß vom Lehrling zum Gesellen befördert, um seine Vollendung zu bestätigen, fühlt dieser noch im Jahre 1830: „Etliche Eimer recht, recht kalter Theorie können

[1]) Goethe an Wilhelm von Humboldt, Weimar, 17. März 1832.

mir auch nichts schaden und ich will ohne Mucksen hinhalten".[1]) Aber auch nachdem er einige Jahre später tatsächlich diese äußere Begrenzung überwunden hat, bleibt er sich ihrer ganzen möglichen Wirkung bewußt; feierlich erhebt er sie zu seiner „musikalischen Haus- und Lebensregel": „Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt usw.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust. —"[2]) Und so hat er sich selbst eigentlich auch am besten charakterisiert, wenn er einmal an seinen ehemaligen Lehrer, den Hofkapellmeister H. Dorn schrieb: „Das Klavier möcht ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken".[3]) Bis zum Beginn der vierziger Jahre ist er ausschließlich als Klavierkomponist in der kleinen Gattung schöpferisch: auch diese Erscheinung zum großen Teil ein Erfolg seines äußeren Schicksals, seiner Bildung. Dann aber, da er sich in seinem persönlichen Gefühlsleben beglückt fühlt, wandelt er sich auch zu seinem eigengemäßen Künstlertum empor und tritt mit seinen Liedern neben Schubert und vor seinen Freund Mendelssohn, an den er hinangeblickt hatte, „wie zu einem hohen Gebirge. Ein wahrer Gott ist er".[4]) Von musikwissenschaftlicher Seite nennt man Schumann mit Recht den vorzüglichsten Vertreter der deutschen Romantik. Es war ein sinntiefer Zufall, der ihm dies vorausbedeutet hat. Von Wien schrieb er einmal seinen Angehörigen: „Gestern war ich auf dem Kirchhof, wo Beethoven und Schubert liegen. Denkt Euch, was ich auf Beethovens Leichenstein fand: eine Feder, noch dazu eine aus Stahl. Das war mir ein gutes Zeichen; ich werde sie heilig aufbewahren".[5]) Ein zeitlicher Rückblick muß zunächst die Entwicklung im allgemeinen klarstellen. Der Vergleich mit Schubert führt zurück in den Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Liedkomposition, die in ihm ihren neuen Schöpfer fand, war vorher, abgesehen von den unentwickelten Ansätzen bei Mozart und Haydn, auf die schlichte Deklamation des Textes beschränkt, von einer die Harmonie erfüllenden Baßstimme begleitet. Die Lyrik Goethes, die den poetischen Gehalt des Liedes zu neuer Fülle entfaltet, macht wohl den Wunsch rege, auch in der musikalischen Begleitung zu einer tieferen

[1]) Schumann an Friedrich Wieck, Heidelberg, 21. August 1830.
[2]) Schumanns gesammelte Schriften, herausgegeben von Simon, Reclam III, 167.
[3]) Schumann an Heinrich Dorn, Leipzig, 14. April 1839.
[4]) Schumann an seine Schwägerin Therese, Leipzig, 1. April 1836.
[5]) Schumann an seine Familie, Wien, 10. Oktober 1838.

Charakterisierung vorzudringen. Er selbst aber bringt wenig Teilnahme auf für die tonkünstlerischen Versuche Reichardts, der tatsächlich den Uebergang zum Stimmungslied vollzogen hat, so wenig auch die Gegenwart seiner Kompositionen gedenken mag. Die eigentliche Fortentwicklung freilich geht vom Singspiel aus und vielleicht auch von den im Volkston wurzelnden Liedern, die nun allmählich zur Ueberwindung der strophischen Komposition führen und zur tongestalteten Befreiung, zum musikalischen Ausdruck des Stimmungsgehalts. In diesem Sinne bedeuten die Lieder Schuberts einen Höhepunkt: das Wort ist entbehrlich geworden, seine Melodie spielt lebendige Gestalten vor die Seele. In dieser Erinnerung klingt das symbolische Wort Schumanns auf: „Franz Schubert ist der blasse schöne Jüngling, um dessen Lippen immer ein Zug vom nahen Tode — spielt".[1]) Schumann war es auch, der unter den hinterlassenen Schriften Schuberts dessen C-dur-Symphonie fand. Er erkannte, wohl in dem Gefühl seiner Verwandtschaft mit dieser „höchst poetischen Natur"[2]), den romantischen Zug zur thematischen Darstellung in dieser Symphonie, über den rein subjektiven Empfindungsausdruck hinaus, in dem die älteren Komponisten wie Mozart und Haydn, aber auch Beethoven verharren. Während Schubert aus dem geselligen Kreis seiner nächsten Freunde nicht hinauskam und nur mit seinen entzückenden Weisen sich den dürftigen Verhältnissen seines Lebens enthob, durchrauschten Beethovens mächtige Klänge die Säle des Wiener Hofs und seines Adels. Ungekannt wirkten die Beiden mehr als ein Jahrzehnt nebeneinander, aber was „der prophetische Geist Beethovens" in gewaltigen Visionen der Zukunft vorausdeutete, das hat „der hehre Jüngling Franz Schubert ... in seiner kindischen, klugen, märchenhaften Weise"[3]) nacherzählt. Diese Uebereinstimmung geht auf den gemeinsamen Grund zurück, in dem sowohl die Erneuerung der Liedkomposition als die Stilreform der Instrumentalmusik beruht: beide streben einen rein äußerlichen Formalismus in natürlicher Ursprünglichkeit zu überwinden. Als im Jahre 1792 Beethoven nach Wien kam und Haydns Schüler wurde, da gab er der Verbindung sichtbaren Ausdruck, die sein Künstlertum zurückleitet zu Mozart und Haydn. Seine musikgeschichtliche Bedeutung liegt nicht darin, diese wieder durch

[1]) Schumann an Henriette Voigt, 3. Juli 1834.
[2]) Schumann an Simonin de Sire, Wien, 15. März 1839.
[3]) Schumann, Gesammelte Schriften I, 57.

einen neuen Stil abgelöst zu haben, wenn man etwa darauf hinweisen wollte, daß er die Zahl seiner Sonatensätze reduziert oder die Kontrastierungen der Tonarten verändert hat, sondern vielmehr in der Erhöhung seiner künstlerischen Empfindung, die sich notwendig in einer Verfeinerung der Ausdrucksmittel äußert. Diese Besonderheit, die ihn von Mozart und Haydn abrückt, ist vorzüglich in den Einzelheiten seiner Komposition beschlossen. Dort, wo er die großen Linien eines melodischen Gedankens kühn durchbricht oder die schwierigsten rhythmischen Bildungen verknüpft, mußte er nicht nur seinen Zeitgenossen unverständlich bleiben. Und überall begleitet ihn der Drang: „übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres".[1]) So studiert er wiederholt die Leistungsfähigkeit der Instrumente, um sie für seine Ideen ganz gefügig zu machen. Und schon früher hatte er sich geweigert, sich einen Schüler Haydns zu nennen, weil ihm dieser hatte nicht die geheimen Gesetze aufschließen können, die die künstlerische Schöpfung immanent bedingen; auch da leitet ihn das beengende Bewußtsein von dem grenzenlosen Bereich der Kunst. So schrieb er schon seiner kleinen zehnjährigen Freundin Emilie: „leider sieht (der wahre Künstler), daß die Kunst keine Grenzen hat. Er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist, und indes er vielleicht von andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet".[2]) Beethoven war es in seinem „Fidelio" nicht gelungen, sich den dramatischen Ausdruck anzueignen und bühnenwirksam zu beherrschen. Mit soviel Plänen er sich auch später noch trug, es kam doch zu keiner Opernkomposition mehr. In diese Richtung tritt schöpferisch Carl Maria von Weber ein. Dessen Tondichtung erst vollzieht den bedeutsamen Wechsel der musikalischen Darstellung vom Klassischen zum Romantischen mit bewußter Einsicht. Als er seine Stellung als kgl. sächsischer Kapellmeister und Direktor der Dresdner Oper antrat, begrüßte er „die kunstliebenden Bewohner Dresdens" mit den Worten: „Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen, als die der Deutschen... Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller Uebrigen, wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten

[1]) Beethoven an Emilie M., Teplitz, 17. Juli 1812.
[2]) Ebenda.

verlangend an sich zu ziehen: aber Er greift alles tiefer. Wo bei den andern es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will Er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen".[1]) Das war ein Programm und ein Bekenntnis zugleich. Sein „Freischütz" sollte es bewähren. Hier hat er zum erstenmale seine packende Klangfarbenwirkung entfaltet, in deren Charakteristik die musikalische Romantik zum Hauptteil besteht, sofern sie sich an den sinnlichen Wahrnehmungen bestimmt. Das war eine Tat in der Geschichte der Musik. An den Einzelheiten des von F. Kind verfaßten Textes ist sie nicht näher zu deuten. Denn das Spuk- und Gespensterhafte macht, sowenig wie in der Literatur, auch in der Oper nicht die Romantik aus. In diesem Sinne wäre die ältere mythologische Oper nicht minder romantisch gewesen, wenn sie auch statt der nordischen Sagenwelt die antike setzte. Von solchem Standpunkt aus ist auch die Stellung E. T. A. Hoffmanns als Tonkünstler eine beschränkte; mit Recht sagt Harich: „eine Wirksamkeit in tieferem Sinne war ihm auf diesem Gebiet nicht beschieden".[2]) Aber der Umstand, daß er seine poetische Gesinnung mit dem ganzen Umkreis ihrer besonderen Eindrücke in dem doppelten oder dreifachen Felde seiner Begabung verteilen konnte und so die wirksamen Beziehungen verflocht, hat seinen Einfluß auf den musikalischen Ausdruck zu Bedeutung gebracht, auch wo er ihn nicht schöpferisch förderte. In der Kritik der „Undine" durch C. M. v. Weber ist dies richtig erkannt in „dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief".[3]) Und Hoffmann selbst, auch wo er sich dem musikalischen Genuß hingibt, zieht im Gleichklang mit seinem Gedankenkreise dessen eigengemäße Vorstellungen und Begriffe aus dem tongefügten Ursprung ab. So wenn er über die Eindrücke „Don Juans" berichtet: „Das Anschwellen von sanfter Melodie bis zum Rauschenden, bis zum erschütternden des Donners, die sanften Klagetöne, der Ausbruch der wütendsten Verzweiflung, das Majestätische, das Edle des Helden, die Angst des Verbrechers, das Abwechseln der

[1]) Dresdner Abendzeitung Nr. 25. Mittwoch, 29. Jänner 1817. (Nach: Briefe von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein, herausgegeben von Ernst Rudorff, S. 66 f.)

[2]) Walter Harich, E. T. A. Hoffmann I, 87.

[3]) Nach Hugo Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900). Berlin und Stuttgart 1901, S. 167.

Leidenschaften in seiner Seele, alles dieses findest Du in dieser einzigen Musik — sie ist allumfassend, und zeigt Dir den Geist des Komponisten in allen möglichen Modifikationen".[1]) Neben Weber, bedeutender als Hoffmann steht der Instrumental-Melodiker Ludwig Spohr. Die künstlerische Neuerung, die Weber in der Macht der Klangfarben ausbreitet, hat Spohr in einer erhöhten Chromatik entfaltet. Diese ist die andere elementare Bedeutung, welche die musikalische Romantik zur Entwicklung bringt. Spohrs Violinvirtuosität hat ihn wohl zu deren Einführung berufen. Von da führt eine große Linie zu Liszt und Richard Wagners „Tristan". Vorher aber nötigt gerade diese Stelle unserer Betrachtung nun zu Schumann zurückzukehren, in dessen Künstlertum wir eine neue Epoche der Romantik erschlossen fanden. Denn seine reiche schriftstellerische Tätigkeit, die sein musikalisches Leben begleitet, eröffnet uns auf dem Wege eines Vergleiches mit unseren allgemeinen Ergebnissen jenen Ausblick auf die tieferen Grundlagen der romantischen Harmonik, dem wir hier ja zunächst entgegenstreben. Einem Tieck der Musikästhetik glaubt man in den Ideen des achtzehnjährigen Schumann zu begegnen, bis zu ihrem Ausdruck täuschend ähnlich: „... freilich dürfen die harten Löwentatzen der Vernunft die weichen Hände der lyrischen Tonmuse, die auf den Tasten unsrer Gefühle spielt, nicht ganz zerquetschen wollen, wenn auch der Verstand, wie bei den Römern, nicht die Magd sein soll, welche der Phantasie die Schleppe nachträgt, sondern mit der Fackel vor ihr geht und mit ihren Strahlen die Phantasie in die Tonwelt führt und den Schleier hebt —". Und der in Jean Paul wohlbelesene Schumann fügt hinzu: „Das Letzte ist die Lösung und schwierig, weil Töne überhaupt verschleierte Venusflammen sind, die wir durch den Schleier lächeln sehen, welcher aber zu zart-ätherisch und überirdisch ist, als daß wir ihn heben könnten".[2]) Auf seiner italienischen Reise überwältigt der Eindruck der schönen Landschaft die Möglichkeit seiner Mitteilung: stammelnd, überhastet, von der Fülle des Gesehenen unruhvoll bewegt, wirft er in einem Briefe an die Schwägerin ein paar flüchtige Züge hin, aus denen als persönliches Erlebnis „die fernen, charakterfesten, deutschen, nervigten und — eckigen Alpen"[3]) emporragen. Diese symbolische Darstellung ist noch zwei Jahre später in einem seiner theoretischen Aufsätze

[1]) E. T. A. Hoffmann an Hippel, Königsberg, 4. März 1795.
[2]) Schumann an G. Wiedebein, Leipzig, 5. August 1828.
[3]) Schumann an seine Schwägerin Therese, Brescia, 16. September 1829.

vertieft: eine Variation von Chopin löst in „Florestan" eine Empfindung aus, wie er sie in der Schweiz gehabt. „Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwinde, so trete ein Moment ein, als sähe man die weißen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt".[1]) In seinem „Denk- und Dichtbüchlein" entwickelt er auch einmal den Begriff seines Schönheitsideals, für das er abgesehen von der fehlerhaften Auffassung, an erster Stelle die „Idealität eines Kunstwerks, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3. Virtuosität der Leistung"[2]) fordert, um dann die subjektiven Regungen zu berücksichtigen. Und an einer anderen Stelle klingt fast übereinstimmend eine spätere Aeußerung des alten Tieck an: „Ich weiß zwischen poetisch und romantisch überhaupt keinen Unterschied zu machen",[3]) wenn Schumann über die Musik sagt: „Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwer zu glauben".[4]) Wir wollen diesen Vergleich nicht weiter fortsetzen und halten ihn für ausführlich genug um unser Ergebnis vorzubereiten, das wir an Richard Wagner und dessen Künstlertum bilden können. In seinem „Tristan und Isolde" sind die Entwicklungszüge der Romantik in ihrer musikalischen Innerlichkeit zu einem letzten Gipfelpunkt zusammengefaßt. Wollen wir hier, um diese in ihrem tieferen Bestand ganz auszuschöpfen, Wagners persönliche und dichterische Bekenntnisse zunächst unserem allgemeinen Problem vergleichen, so haben wir zweifellos mit einer schwierigen Voraussetzung zu rechnen. Er hat selbst einmal mit gutem Recht von sich gesagt: „So ein Lebenslauf, namentlich wie der meinige, muß den Zuschauer immer täuschen".[5]) Seine große mimische Begabung, die ja schließlich auch bis zu gewissem Grade seinen inneren Anteil vom poetischen Erlebnis schied und vorzüglich die mythologische Gestalt in ihrer Vollendung ihm zuführte, verdunkelt oder verwirrt im Widerspruch manche Selbstäußerung. In das für seine Freundin Mathilde Wesendonk bestimmte Tagebuch schreibt er im Herbst 1858: „alle Erkenntnis" wird dem Menschen „eben

[1]) Schumanns gesammelte Schriften I, 16.
[2]) Ebenda S. 37.
[3]) Köpke, Tieck II, 173.
[4]) Schumanns gesammelte Schriften I, 40.
[5]) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Paris, 10. August 1860.

nicht durch abstrakte Begriffsverbindungen, sondern durch anschauliche Gefühlserfahrung, somit auf dem Wege der Erschütterung und Bewegung des eigenen Inneren, zugeführt".[1]) In einem anderen Briefe unterscheidet er dann später „zwischen einem Gedicht, das ganz für die Musik bestimmt ist, und einem rein dichterischen Theaterstück" in einer zu ähnlichem Ziele strebenden Erwägung: „Eben diese vielen kleinen Züge, durch die der Dichter seinen idealen Gegenstand der gemeinen Lebenserfahrung ganz nahe bringen muß, läßt gerade der Musiker aus, und greift dafür zu dem unendlichen Detail der Musik, um den ideell weit entrückten Gegenstand durch dasselbe der Gefühlserfahrung des Menschen überzeugend vorzuführen".[2]) Im „Tristan", auf den sich diese Bemerkung bezieht, ist Wagner tatsächlich auch am weitesten von der rein musikalischen Formgebung abgerückt. Man mag übrigens auch in dieser theoretischen Unterscheidung schon erkennen, wie weit Wagner von der Programmusik entfernt ist, deren engere Ableitung des tonalen Elementes aus Wort und Szene er anderswo ausdrücklich abgelehnt hat. Ueber Liszts symphonische Dichtungen hat er wohl zuerst aus diesem Grunde geschwiegen. Jedoch in seiner allgemeinen Bestimmung setzt sich dieser Ausspruch in offenbaren Gegensatz zu einer früheren Ueberzeugung, in der er bekennt, „dieses der gemeinen Weltanschauung gänzlich Unerfaßbare, erkennt nur der Dichter mit derselben, seine ganze Gestaltung bedingenden, in ihm liegenden Vorgebildetheit, daß er es mit unfehlbarer Gewißheit darzustellen vermag, — dieses Etwas, das bestimmter und gewisser als irgend ein andres Objekt der Erkenntnis ist, trotzdem es keine Eigenschaft der durch Erfahrung uns bekannt gewordenen Welt an sich trägt —"[3]) Diese Widersprüche, die erst die Sonderforschung aufzureihen und zu bespiegeln hätte, gehen nach unserer Meinung auf die wandelbare Beziehung zu seiner Lektüre und ihrer Auswahl zurück. So gründet sich seine zuletzt angeführte Idee zweifellos auf die Philosophie Schillers, mit dem er sich damals nach eigenem Zeugnis „ungemein gern beschäftigte". Seine eigengemäße Denkform im Grunde seiner dreifältigen Schöpferkraft dürften wir daher aus einem seiner Bekenntnisse, das allerdings in eine frühere Zeit zurückweist, ableiten, wo er über die Art seiner Arbeitsweise an Karl Gaillard berichtet:

[1]) Tagebuch, 17. August 1858 — 4. April 1859 (5. Oktober).
[2]) R. Wagner an Mathilde Wesendonk, Luzern, 15. April 1859.
[3]) R. Wagner an Mathilde Wesendonk, Venedig, 19. Januar 1859.

„Wenn es die heutige Aufgabe des dramatischen Dichters ist, die materiellen Interessen unserer Zeit vom moralischen Standpunkte aus zu läutern und zu vergeistigen, so ist dem Operndichter und Komponisten überlassen, die ganze heilige Poesie, wie sie uns aus den Sagen und Geschichten der Vorzeit anweht, in dem ganzen ihr eigenen Duft hervorzuzaubern, denn die Musik bietet hier das Mittel zu Kombinationen wie sie dem Dichter allein ... nicht zu Gebote stehen. Dies ist der Weg zugleich, die Oper auf einen höheren Standpunkt zu erheben".[1]) Darauf gründet sich auch Wagners Stellung zur Mythologie und seine künstlerische Absicht, „die Form des Musikdramas aus dem Wesen des Mythos"[2]) herzuleiten, denn in dessen Farbenkreisen vermochte sein gestaltendes Auge die poetische Wahl zu treffen. Sein plastischer Blick ist in dieser Hinsicht gewiß nicht zu unterschätzen. Ist ihm doch die griechische Mythologie schon darum wert, weil sie „so gar nichts Abstraktes" hat: „es ist nichts wie eine unerhört üppige Welt von Mythen, die alle so plastisch und prägnant sind, daß man ihre Gestalten nie wieder vergißt".[3]) Man bezweifelt auch nicht, daß die Eindruckskraft seiner Bühnenwerke daher rührt und diese Begabung ihn dem Schicksal eines Schubert oder Schumann entzog. Hier darf man vielleicht nicht den (mindestens) erzieherischen Einfluß auf diese Fähigkeit Wagners übersehen, der von Ludwig Geyer, einem bedeutenden Porträtmaler, auf ihn ausgeübt wurde. Später hat Wagner viel in den Kreisen der Maler verkehrt und ihnen gewiß wesentliche Anregungen vermittelt. Auch an seinen Schilderungen, die nicht eine bewußte Gestaltung erfahren haben, können wir seine plastische Anlage wahrnehmen, so wenn er in Venedig eine nächtliche Fahrt auf dem Kanal in ihren fein belauschten Einzelheiten darstellt: „Dann geht es den ernsten melancholischen Kanal hinab: links und rechts herrliche Paläste: Alles lautlos: nur das sanfte Gleiten der Gondel, das Plätschern des Ruderschlages. Breite Mondesschatten. An dem stummen Palaste wird aufgestiegen usw."[4]); oder Schilderungen, deren akustische Eindrücke tief empfunden und treu in ihren Einzelheiten wiedergegeben sind: „Wunderbar schön der Kanal zur

[1]) Nach Max Koch, Richard Wagner II, 100: Geisteshelden 60/61.

[2]) Fritz Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Richard Wagner. Halle 1910, II, 462.

[3]) Wagner an Mathilde Wesendonk, Luzern, 24. Juli 1859.

[4]) Tagebuch, 29. September 1859.

Nacht. Helle Sterne, letztes Mondviertel. Eine Gondel gleitet vorbei. Aus der Ferne rufen Gondoliere singend sich an... Diese tief melancholischen Melodien, mit tönender, mächtiger Stimme gesungen, von der Ferne über das Wasser hergetragen, in noch weiterer Ferne verhallend, haben mich erhaben bewegt. Herrlich! —"[1]) Es spricht nicht gegen diese klare Erfassung der rezeptiven Momente, wenn eine gesteigerte Regsamkeit der Sinne die Ausdruckshelle ihres Erwerbs zu umtrüben scheint. „Mit mir hat es da eine eigene Bewandtnis:" hat Wagner einmal von sich gesagt, „das habe ich wiederholt, und endlich am Bestimmtesten in Italien kennen gelernt. Ich werde eine Zeitlang durch bedeutende Wirkung auf mein Auge ungemein lebhaft ergriffen: aber — es dauert nicht lange. Gewiß kommt das nicht daher, daß mein Auge unersättlich wäre; es scheint aber, daß es mir als Sinn der Wahrnehmung der Welt nicht genügt..." Und dann endlich klingt es, als spräche ein Nachfahre der romantischen Ironiker, wenn er hinzusetzt: „Erst der Blick (über die Dinge) hinweg ersieht mir dann das, was mich beruhigt. Es ist dies auch der einzige Blick, der mich an andern sympathisch berührt, dieser Blick über die Welt hinaus: er ist ja auch der einzige, der die Welt versteht".[2]) Das „wunderbare witzige Lächeln am Shakespeare" liebte er und wo er den künstlerischen Begriff in seine lebendige Erfahrung umsetzte, dünkte ihn die Weltverachtung „das Höchste, wozu der Mensch aus dem Elend sich aufschwingen kann: das Genie kann es nicht weiter bringen: — nur der Heilige! Der braucht dann allerdings keinen Witz mehr".[3]) Zu dieser Erkenntnis strebt denn auch der letzte hohe Gesang seines Lebens empor. Dessen tragische Stimmung — und das hat Nietzsche verkannt! — hat ihn stets begleitet; es war ein Scherz nur, aber mit tieferer Bedeutung, wenn er den ironischen Blick auf seiner Brüsseler Photographie gewahrt haben wollte: „Alles verschwand mir, und ich sah ruhig über die Welt hinweg, als ginge sie mich nicht das Mindeste an: nur der Wunsch war vielleicht da, den Jupiter zu sehen".[4]) Was sich da als persönliche Lebensverfassung äußern mag, zerstört im Tonwerk die Harmonieformen, wühlt mit unruhvollem Drängen die geschlossene Oberfläche der Klänge auf und weitet die Melodie zu ihrer unendlichen Linie.

[1]) Ebenda, 5. September 1859.
[2]) Wagner an Mathilde Wesendonk, Paris, 1. Januar 1860.
[3]) Wagner an Mathilde Wesendonk, Luzern, 21. Juni 1859.
[4]) Wagner an Mathilde Wesendonk, Paris, 23. Mai 1860.

Wir sind damit über die Persönlichkeit hinaus zum Allgemeinen zurückgekehrt. Auch der Entwicklung der musikalischen Erscheinungen liegen zwei große Stilarten zugrunde, die mit dem ebengemäßen Rhythmus der übrigen geistigen Bedeutungen zusammenklingen. „Das klassische Empfinden neigt dazu, das Bestimmte, in sich gefestigte im Ton zu suchen, die Romantik empfindet ihn vibrierend, in Sehnsucht aus sich herausdrängend; jenes konvergiert gegen das Klangsinnliche, will z u m Ton, diese gegen die Spannung, will a u s dem Ton".[1]) Denken wir hier für den wahrnehmbaren Ausdruck seinen bestimmenden Grund hinzu, so können wir bis zur begrifflichen Uebereinstimmung Wilhelm v. Humboldts leitende Unterscheidung zum Vergleich bringen: von der Idee aus — zur Idee hin. Ihre Sinngebung rückt auch das Formproblem der neueren Musikgeschichte zurecht.

---

1) Ernst Kurth, Romantische Harmonik S. 32.

Nachschrift

Es gibt Arbeiten, sagt einmal Schiller, bei denen das Lernen die Hälfte, das Denken die andere Hälfte tut. Dieses Richtmaß gilt auch für die Entstehung dieser Arbeit: in ihren äußeren Linien stellt sie das Ergebnis meines akademischen Lehrganges dar und liegt in derselben Fassung gleichzeitig als Dissertation der hohen philosophischen Fakultät an der deutschen Universität in Prag vor. In diesem Sinne ist sie zunächst ein Ertrag meiner naturwissenschaftlichen Studien, die mich vorzüglich durch das theoretische und experimentelle Fachgebiet der Biologie, Physik und Chemie, daneben durch die nachbarlichen Stoffbezirke der Medizin hindurchgeführt haben. Auf die Erfahrungen dieser beiden Jahre gründen sich auch die besonderen Grenzfragen dieses Buches, die von der Naturwissenschaft zur Geschichte hinüberführen und das stämmisch gebundene Individuum in seiner historischen Auswirkung beleuchten. In ihren engeren Bedeutungen aber leiten sich diese kritischen Untersuchungen in die drei letzten Jahre zurück, die ausschließlich den philologisch-historischen und philosophischen Studien eingeräumt waren. Die Niederschrift erfolgte in der Zeit von Mitte September 1921 bis Anfang Juli 1922. Dies sei deshalb hervorgehoben, weil nach Abschluß der Handschrift eine Reihe zum Teil bedeutender Werke erschienen sind, mit denen ich mich erst später an anderer Stelle auseinandersetzen kann. Hier kommt zuerst das Buch von Fritz Strich „Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich" (München 1922) in Betracht, in dessen metaphysischer Einleitung ein gleichstrebender Gedanke aufklingt, ohne in seinen Folgerungen aber mit meiner Darlegung irgendwie sich zu berühren. „Die deutsche Romantik" von Georg Mehlis (Bibliothek der Weltgeschichte, herausgegeben von A. v. Müller und O. Westphal, München 1922) und „Die Heidelberger Romantik" von Herbert Levin (München 1922) haben mit meiner Auffassung gar nichts gemein. Auch Paul Kluckhohns ausführliche Darstellung „Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik" (Halle a. S. 1922) konnte ich leider nicht mehr benutzen; für die charakterologischen Probleme liegt

hier noch die ältere, aber für meine Zwecke nicht wesentlich abweichende Abhandlung Gieses zugrunde. Ernst Barthels, „Goethes Wissenschaftslehre in ihrer modernen Tragweite" (Bonn 1922) ist gleichfalls erst während der Drucklegung meiner Arbeit erschienen.

Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen hat durch ihr dankenswertes, werktätiges Eingreifen mein Buch ausgezeichnet und seine Veröffentlichung in dieser Gestalt ermöglicht.

Mein hochverehrter, geliebter Lehrer Universitäts-Professor Dr. August Sauer hat die Arbeit vom ersten keimhaften Plane bis zu ihrem Abschluß aufmerksam und fördernd begleitet. Unermüdlich hat seine reiche Erfahrung den Erwägungen ihre rechte Bahn gewiesen, sein großes Wissen die Probleme ausgeweitet und gefestigt. In seiner umfangreichen Privatbibliothek waren mir Behelfe geboten, die auf anderem Wege nur mühsam oder gar nicht hätten beschafft werden können. Für sein warmes Wohlwollen vermag ich nicht zu danken, ich kann nur bitten, daß er das Buch mit so gütiger Teilnahme entgegennehme, wie ich es innig darbringe.

Meinen guten Eltern aber, die mich bei meiner Arbeit mit liebender Sorgfalt umgaben, seien diese Blätter das erste Zeichen meiner dauernden Dankbarkeit und Treue!

Prag, im Herbst 1922.

Georg Stefansky.

Literatur-Verzeichnis

Neben den im Text und in den Anmerkungen verzeichneten Büchern und Schriften sind (nach ihrer inhaltlichen Reihenfolge) noch anzuführen:

Erster Abschnitt

1.

Rudolf Unger, Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft. Ein Vortrag. München 1908.

Julius Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft. Heidelberg 1914.

Georg von Below, Die parteiamtliche neue Geschichtsauffassung. Ein Beitrag zur Frage der historischen Objektivität: Pädagogisches Magazin 801. Langensalza 1920.

Georg Mehlis, Lehrbuch der Geschichtsphilosophie. Berlin 1915.

Georg Simmel, Die Probleme der Geschichtsphilosophie. Eine erkenntnistheoretische Studie. Leipzig 1892.

Erich Becher, Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften. Untersuchungen zur Theorie und Einteilung der Realwissenschaften. München und Leipzig 1921.

Georg von Below, Die deutsche Geschichtschreibung von den Befreiungskriegen bis zu unseren Tagen. Leipzig 1916.

Josef Nadler, Entwicklungsgeschichte des deutschen Schrifttums. Jena 1914.

Gustav Wolf, Einführung in das Studium der neueren Geschichte. Berlin 1910.

Siegbert Elkuß, Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung. Herausgegeben v. Franz Schultz: Historische Bibliothek 39. München u. Berlin 1918.

2.

Wilhelm Oncken, Das Zeitalter Friedrichs des Großen: Allgem. Gesch. in Einzeldarstellungen III, 8. Berlin 1881/82.

Karl Biedermann, Deutschland i. Achtzehnten Jahrhundert. 2 Bde. Leipz. 1854—1880.

Georg Steinhausen, Geschichte der deutschen Kultur. Leipzig und Wien 1904.

G. L. Kriegk, Deutsche Kulturbilder aus dem 18. Jahrhundert. Leipzig 1874.

Eckart von Sydow, Die Kultur der Dekadenz. Dresden 1922.

Karl Joël, Neue Weltkultur. Zehn deutsche Reden, herausgegeben von Axel Ripke. Leipzig 1915.

Theodor Klaiber, Die deutsche Selbstbiographie. Beschreibungen des eigenen Lebens, Memoiren, Tagebücher. Stuttgart 1921.

Joh. Chr. Edelmann's Selbstbiographie. Geschrieben 1752. Herausgegeben von C. R. Wilh. Klose. Berlin 1849.

Magister F. Ch. Laukhards Leben und Schicksale, bearbeitet von Viktor Petersen: Memoirenbibliothek II, 14/15. Stuttgart 1908.

Karl Heinrich Ritter von Lang, Memoiren. 2 Teile. Braunschweig 1842.

Adolf Stölzel, Karl Gottlieb Svarez. Ein Zeitbild aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Berlin 1885.

Kurt Bahrs, Friedrich Buchholz. Ein preußischer Publizist 1768—1843. Berlin 1907.

P. Thomas von Sömmerrings Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen von Rudolf Wagner. 2 Abteilungen. Leipzig 1844.

Fritz Bischoff, Gespräche Friedrichs des Großen mit H. de Catt und dem Marchese Lucchesini. Leipzig 1885.

Dreihundert ausgewählte Briefe Friedrichs des Großen. Zusammengestellt von A. Kannengießer: Recl. 3772—3775.

Lexikon aller Anstößigkeiten und Prahlereien, welche in denen zu Berlin in fünfzehn Bänden erschienenen sogenannten Schriften Friedrichs des Großen vorkommen. Leipziger Messe 1789.

F. Linz, Friedrich der Große und Voltaire. Hamburg 1897.

Bernhard Suphan, Friedrichs des Großen Schrift über die deutsche Litteratur. Berlin 1888.

Friedrich der Große, De la litterature allemande (1780) 2. vermehrte Auflage nebst Chr. W. v. Dohms deutscher Uebersetzung. Herausgegeben von Ludwig Geiger: D. L. D. 16.

Arnold E. Berger, Friedrich der Große und die deutsche Litteratur. Bonn 1890.

Eduard Zeller, Friedrich der Große als Philosoph. Berlin 1886.

Christian Garve, Fragmente zur Schilderung des Geistes, des Charakters, und der Regierung Friedrichs des Zweiten. 2 Teile. Breslau 1801.

Geheime Geschichte des Berliner Hofes oder Briefwechsel eines reisenden Franzosen, vom 5. Juli 1786 bis den 19. Jänner 1787. 1. Teil. Kölln 1789.

Clemens Theodor Perthes, Politische Zustände und Personen in Deutschland zur Zeit der französischen Herrschaft. Gotha 1862.

Lady Blennerhasset, Die Deutschen und die französische Revolution I/II: Deutsche Rundschau LX, 51 ff. 1889.

Hermann Hüffer, Rheinisch-Westphälische Zustände zur Zeit der französischen Revolution. Bonn 1873.

Klaus Weidenkaff, Die Anschauungen der Franzosen über die geistige Kultur der Deutschen im Verlaufe des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Geschichtliche Untersuchungen, herausgegeben von Lamprecht III, 3, 1906.

Christian Wilhelm von Dohm, Denkwürdigkeiten meiner Zeit oder Beiträge zur Geschichte vom letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts: 1778—1806. 5 Bde. Hannover 1814—1819.

Graf von Mirabeau, Ueber Moses Mendelssohn. Aus dem Französischen. Berlin 1787.

Heinrich Gelzer, Die neuere Deutsche National-Literatur nach ihren ethischen und religiösen Gesichtspunkten. 2 Teile. Leipzig 1858.

Heinrich Schmid, Geschichte der katholischen Kirche Deutschlands von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. München 1874.

Sebastian Merkle, Die katholische Beurteilung des Aufklärungszeitalters. Berlin 1909.

Martin Sommerfeld, Friedrich Nicolai und der Sturm und Drang. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Aufklärung. Halle a. S. 1921.

Leibnitz's Deutsche Schriften. Herausgegeben von G. E. Guhrauer. 2 Bde. Berlin 1838—1840.

Wilhelm Dilthey, Die Berliner Akademie der Wissenschaften, ihre Vergangenheit und ihre gegenwärtigen Aufgaben: Deutsche Rundschau CIII, 416 ff. und CIV, 81 ff. Berlin 1900.

Wilhelm Dilthey, Die deutsche Aufklärung im Staat und in der Akademie Friedrichs des Großen I/V: Deutsche Rundschau CVII (1901), 21 ff.; ferner: Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt VI/XI: Deutsche Rundschau CVIII (1901), 350 ff.

Matthäus Gerster. Von alter Reichsstadtherrlichkeit. Bilder aus dem Biberach der Wielandzeit: Der schwäbische Bund II, 181 ff.

3.

Richard Müller-Freienfels, Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur. Ein volkscharakterologischer Versuch. München 1922.

O. Weise, Die deutschen Volksstämme und Landschaften: A. N. und G. 16. Leipzig und Berlin 1917.

Fr. Guntram Schultheiß, Der Einfluß der Romantik auf die Vertiefung des Nationalgefühls: Arch. f. Kulturgesch. V, 55 ff. Berlin 1907.

Adolf Wohlwill, Weltbürgertum und Vaterlandsliebe der Schwaben, insbesondere von 1789—1815. Hamburg 1875.

Ludwig Geiger, Berlin 1688—1840. Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt. 2 Bde. Berlin 1895.

Ueber das Wesen der Universität. Drei Aufsätze von Fichte, Schleiermacher, Steffens. Aus den Jahren 1807—1809. Herausgegeben von Eduard Spranger: Philosophische Bibliothek 120. Leipzig 1919.

Gustav Schmoller, Zur Literaturgesch. der Staats- u. Sozialwissenschaften. Leipz. 1888.

Gustav Billeter, Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums. Leipzig und Berlin 1911.

Karl Bapp, Aus Goethes griechischer Gedankenwelt: Das Erbe der Alten II, 6. Leipzig 1921.

Albert Leitzmann, Wilhelm von Humboldt. Halle a. S. 1919.

4.

O. Zöckler, Geschichte der Beziehungen zwischen Theologie und Naturwissenschaft mit besondrer Rücksicht auf die Schöpfungsgeschichte. 2 Bde. Gütersloh 1877.

Karl Siegel, Geschichte der Deutschen Naturphilosophie. Leipzig 1913.

Ernst Michel, Weltanschauung und Naturdeutung. Vorlesungen über Goethes Naturanschauung. Jena 1920.

Houston Stewart Chamberlain, Goethe. München 1912.

Elisabeth Rotten, Goethes Urphänomen und die platonische Idee. Dissertation. Marburg 1912.

Hans Molisch, Goethe als Naturforscher: Sammlung gemeinnütziger Vorträge Nr. 256. Prag 1900.

Rudolf Magnus, Goethe als Naturforscher. Leipzig 1906.

Carl Horn, Goethe als Energetiker. Leipzig 1914.

Gottwalt Chr. Hirsch, Goethe als Biologe: Ostwalds Annalen der Naturphilosophie XI, 307 ff.

Waldemar von Wasielewski, Goethe und die Descendenzlehre. Frankfurt a. M. 1903.

A. Bliedner, Goethe und die Urpflanze. Frankfurt a. M. 1901.

Adolph Hansen, Goethes Metamorphose der Pflanzen. 2 Teile. Gießen 1907.

L. Milch, Zur Entstehung der Aufsätze: „Geologische Probleme und Versuch ihrer Auflösung" und „Verschiedene Bekenntnisse": Goethe-Jahrbuch, Band 31, 136 ff.

Gottlob Linck, Goethes Verhältnis zur Mineralogie und Geognosie. Jena 1906.

Max Semper, Die geologischen Studien Goethes. Leipzig 1914.

Walter König, Goethes optische Studien: Physikalische Zeitschrift I, 454 ff. und 467 ff.

Reinhard Hederich, Goethe und die physikalische Geographie: Münchener geograph. Studien, herausgegeben von Siegm. Günther. München 1898.

Waldemar von Wasielewski, Goethes Meteorologische Studien. Leipzig 1910.

Briefwechsel zwischen Goethe und Johann Wolfgang Döbereiner (1810—1830), herausgegeben von Julius Schiff. Weimar 1914.

Siegmund Günther, A. v. Humboldt, L. v. Buch: Geisteshelden 39. Bd. Berlin 1900.

Georg Heller, Die Weltanschauung A. v. Humboldts: Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, herausgegeben von Lamprecht, 12. Leipzig 1910.

Briefe Alexander v. Humboldt's an seinen Bruder Wilhelm. Herausgegeben von der Familie von Humboldt. Stuttgart 1880.

Kuno Fischer, Schellings Leben, Werke und Lehre: Geschichte der neuern Philosophie VII. Heidelberg 1902.

Karl Zöckler, Der Entwicklungs-Gedanke in Schellings Naturphilosophie. Dissertation. Berlin 1915.

Richard Petersen, Henrik Steffens, ein Lebensbild. Uebersetzt von Al. Michelsen. Gotha 1884.

Franz Rudolf Merkel, Der Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert und die deutsche Romantik. München 1913.

W. Olshausen, Friedrich von Hardenbergs (Novalis) Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit. Dissertation. Leipzig 1905.

5.

Max Deutschbein, Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

Helene Richter, Geschichte der englischen Romantik. 2 Bde. Halle a. S. 1911.

Julius Eckardt, Garlieb Merkel über Deutschland zur Schiller-Goethe-Zeit: 1797 bis 1806. Berlin 1887.

Caroline, Briefe aus der Frühromantik, herausgegeb. von Georg Waitz- Erich Schmidt. 2 Bände. Leipzig 1913.

Hermann Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1350.

Rudolf Haym, Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. 3. Aufl. Berlin 1914.

Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Weimar 1896.

Otto Harnack, Klassiker und Romantiker: Essais und Studien zur Literaturgeschichte. Braunschweig 1899, S. 270 ff.

Otto Harnack, Der deutsche Klassizismus im Zeitalt. Goethes. Berlin-Schöneberg 1906.

Oskar Walzel, Deutsche Romantik. 4. Aufl. 2 Bde.: A. N. und G. 232/233. 1918.

Oskar Walzel, Schiller und die Romantik: Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1911, S. 63 ff.

Ricarda Huch. Die Romantik. 2 Bde. Leipzig 1920.

Marie Joachimi, Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena-Leipzig 1905.

Alois Stockmann, Die deutsche Romantik. Freiburg im Breisgau 1921.

* *
*

Zweiter Abschnitt

1.

Ernst Troeltsch, Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus: Phil. Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft, 23, Berlin 1919.

Ferdinand Bulle, Franziskus Hemsterhuis und der deutsche Irrationalismus des 18. Jahrhunderts. Jena 1911.

Albert Funder, Die Aesthetik des Franz Hemsterhuis und ihre historischen Beziehungen. Renaissance und Philosophie. Bonn 1913.

Erwin Kircher, Philosophie der Romantik. Jena 1906.

Oskar Ewald, Die Probleme d. Romantik als Grundfragen d. Gegenwart. Berlin 1904.

Luise Zurlinden, Gedanken Platons in der deutschen Romantik: Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte, herausgegeben von O. Walzel, N. F. VIII, Leipzig 1910.

Adalbert Merx, Idee und Grundlinien einer allgemeinen Geschichte der Mystik. Akademische Festrede. Heidelberg 1893.

K. Beth, Einführung in die vergleichende Religionsgeschichte: A. N. u. G. 658. Leipzig und Berlin 1920.

Paul Heinisch, Griechentum und Judentum im letzten Jahrhundert vor Christus: Bibl. Zeitfragen 12. Heft. Münster 1921.

Adolf Bauer, Vom Griechentum zum Christentum: Wissenschaft und Bildung 78. Leipzig 1910.

Adolf Bauer, Vom Judentum zum Christentum: Wissenschaft und Bildung 142. Leipzig 1917.

Franz Meffert, Das Urchristentum. Apologetische Abhandlungen. Gladbach 1921.

Ernst Lohmeyer, Sociale Fragen im Urchristentum: Wissenschaft und Bildung 172, Leipzig 1921.

Friedrich Heiler, Das Gebet. Eine religionsgeschichtliche und religionspsychologische Untersuchung. München 1918.

Karl Beth, Religion und Magie bei den Naturvölkern. Leipzig-Berlin 1914.

Edv. Lehmann, Mystik in Heidentum und Christentum. Uebers. von Anna Grundtvig. 2. Aufl. A. N. u. G. 217, Leipzig und Berlin 1918.

Wilhelm Preger, Gesch. d. deutschen Mystik im Mittelalter. 3 Bde. Leipz. 1874—1893.

Albrecht Ritschl, Geschichte des Pietismus in der lutherischen Kirche des 17. und 18. Jahrhunderts. 3 Bände. Bonn 1884.

J. v. Görres, Die christliche Mystik. 4 Bände. Regensburg 1840.

Paul Klappstein, Vier turkestanische Heilige. Ein Beitrag zum Verständnis der islamischen Mystik. Berlin 1919.

Rudolf Kaßner, Die Mystik, die Künstler und das Leben. Leipzig 1900.

Alfred Peltzer, Deutsche Mystik und Deutsche Kunst: Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 21. Straßburg 1899.

Karl Paul Hasse, Von Plotin zu Goethe. Die Entwicklung des Neuplatonischen Einheitsgedankens zur Weltanschauung der Neuzeit. Jena 1912.

Wolfgang Liepe, Das Religionsproblem im Neueren Drama von Lessing bis zur Romantik: Hermaea XII, Halle 1914.

William von Schröder, Studien zu den deutschen Mystikern des siebzehnten Jahrhunderts: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von v. Waldberg. Heidelberg 1917.

Ferdinand Josef Schneider, Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des XVIII. Jahrhunderts. Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen Romantik. Prag 1909.

Friedrich von Müller, Spekulation und Mystik in der Heilkunde. Rektoratsrede. München 1914.

Philipp Strauch, Die Offenbarungen der Adelheid Langmann. Straßburg 1878.

Philipp Strauch, Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen. Freiburg i. B. und Tübingen 1882.

Herm. Ad. Fechner, Jakob Böhme. Sein Leben und seine Schriften: Neues Lausitzisches Magazin XXXIII, 313 ff. und XXXIV, 27 ff.

Adolf Lasson, Meister Eckhart, der Mystiker. Zur Geschichte der religiösen Spekulation in Deutschland. Berlin 1868.

Philipp Strauch, Meister Eckhart-Probleme. Halle a. S. 1912.

Oskar Pfister, Die Frömmigkeit des Grafen Ludwig von Zinzendorf: Schriften zur angewandten Seelenkunde 8, herausgegeben von Freud. Leipzig und Wien 1910.

Edgar Ederheimer, Jacob Boehme und die Romantiker. Heidelberg 1904.

Hermann Dechent, Goethes Schöne Seele Susanna Katharina v. Klettenberg. Gotha 1896.

Max Freiherr von Waldberg, Studien und Quellen zur Geschichte des Romans I: Zur Entwicklungsgeschichte der „schönen Seele" bei den spanischen Mystikern: Literarhistorische Forschungen XLI, Berlin 1910.

2.

Johann Gottlieb Herder, Denkmal Johann Winckelmanns. Eine ungekrönte Preisschrift aus dem Jahre 1778, herausgegeben von Albert Duncker. Kassel 1882.

Arnold E. Berger, Der junge Herder und Winckelmann. Halle 1903.

Ewald A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage. Ein Beitrag zur Geschichte der dynamischen Denkrichtung und Gegensatzlehre. Stuttgart 1907.

Karl Justus Obenauer, Goethe in seinem Verhältnis zur Religion. Jena 1921.

Paul Fischer, Goethes Altersweisheit. Tübingen 1921.

Bruno Bauch, Ueber Goethes philosophische Weltanschauung: Preuß. Jahrb. 115, 518 ff. Berlin 1904.

Theodor Kappstein, Goethes Weltanschauung: Philosophische Reihe, herausgegeben von Alfred Werner 6. München 1921.

Alexander Jung, Friedrich Hölderlin und seine Werke. Stuttgart und Tübingen 1848.

Norbert von Hellingrath, Hölderlin. München 1921.

Julius Klaiber, Hölderlin, Hegel und Schelling in ihren schwäbischen Jugendjahren. Stuttgart 1877.

Georg Mönius, Hölderlin als Philosoph. Dissertation. Bamberg 1919.

Norbert von Hellingrath, Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena 1911.

Das Puppenhaus, ein Erbstück in der Gontard'schen Familie. Bruchstücke aus den Erinnerungen und Familien-Papieren eines Siebenzigers. Zusammengestellt von Carl Jügel. Als Manuskript gedruckt. Frankfurt a. M. 1857.

Käthe Hengsberger, Isaak v. Sinclair der Freund Hölderlins: Germanische Studien 5. Berlin 1920.

Heinrich Hemmer, Die Anfänge Ludwig Tiecks und seiner dämonisch-schauerlichen Dichtung: Acta Germanica VI, 3, Berlin 1910.

Willi Busch, Das Element des Dämonischen in Ludwig Tiecks Dichtungen. Dissertation. Delitzsch 1911.

Marianne Thalmann, Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften: Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte LIII, 1919.

Walter Jost, Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. Dissertation. Frankfurt a. M. 1920.

Walther Brecht, Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Berlin 1911.

Richard Rödel, Johann Jacob Wilhelm Heinse. Sein Leben und seine Werke. Nach den Quellen bearbeitet. Dissertation. Leipzig-Reudnitz 1892.

Arthur Salheim, E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Leipzig 1908.

Otto Brahm, Heinrich von Kleist. Berlin 1884.

Heinrich Meyer-Benfey, Das Drama Heinrich von Kleists. 2 Bde. Göttingen 1911.

Heinrich Meyer-Benfey, Kleists Leben und Werke. Göttingen 1911.

Franz Servaes, Heinrich von Kleist: Dichter und Darsteller, herausgegeben von R. Lothar IX. Leipzig, Berlin und Wien 1902.

Philipp Witkop, Heinrich von Kleist. Leipzig 1922.

S. Rahmer, Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Berlin 1909.

Friedrich Zillmann, Heinrich von Kleist als Mensch und Künstler. Berlin-Halensee 1920.

Theophil Zolling, Heinrich v. Kleist in der Schweiz. Stuttgart 1882.

Reinhold Steig, Neue Kunde zu Heinrich von Kleist. Berlin 1902.

S. Rahmer, Das Kleist-Problem. Berlin 1903.

Ernst Cassirer, Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie. Berlin 1919.

Walter Silz, National and emotional elements in Heinrich von Kleist: Modern Language Notes XXXVII (1922), 321 ff.

Julius Petersen, Heinrich v. Kleist und Torquato Tasso: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 31, 273 ff. und 337 ff.

Anton Lütteken, Die Dresdener Romantik und Heinrich von Kleist. Dissertation. Münster 1917.

Henriette K. Becker, Kleist and Hebbel, a comparative study. The Novels. Dissertation. Chicago 1904.

Wilhelm Ruland, Kleists Amphitryon. Eine Studie. Berlin 1897.

Friedrich Röbbeling, Kleists Käthchen von Heilbronn: Sarans Bausteine XII. Halle 1913.

Robert Petsch, Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg: Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts 7. Leipzig und Berlin 1903.

Hans Klein, Die antiken Amazonensagen in der deutschen Literatur. Dissertation. Leipzig 1919.

O. Schädel, Edmund Burke. Leipzig 1898.

Friedrich von Gentz, Ausgewählte Schriften, herausgegeben von Wilderich Weick. Stuttgart und Leipzig 1836.

Alexander Dombrowsky, Aus einer Biographie Adam Müllers. Dissertation. Göttingen 1911.
Karl Enders, Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens. Leipz. 1913.
Richard Volpers, Friedrich Schlegel als politischer Denker und deutscher Patriot. Berlin und Leipzig 1917.
Jacob Minor, August Wilhelm von Schlegel. In den Jahren 1804—1845: Zeitschrift für d. österr. Gymn. XXXVIII (1887), S. 590 ff. und S. 733 ff.

3.

Arthur Drews, Die Deutsche Spekulation seit Kant. Leipzig 1895.
Ernst Cassirer, Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit III: Die Nachkantischen Systeme. Berlin 1920.

Immanuel Hermann Fichte, Johann Gottlieb Fichte's Leben und literarischer Briefwechsel. 2 Bde. Leipzig 1862.
August Messer, Fichte. Seine Persönlichkeit und seine Philosophie. Leipzig 1920.
Fritz Medicus, J. G. Fichte. Dreizehn Vorlesungen. Berlin 1905.
Hans Schulz, Aus Fichtes Leben: Kantstudien 44. Berlin 1918.

Karl Rosenkranz, Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben. Berlin 1844.
R. Haym, Hegel und seine Zeit. Berlin 1857.
Kuno Fischer, Hegels Leben, Werke und Lehre; Gesch. d. neuern Philosophie VIII. Heidelberg 1901.
Karl Hegel, Briefe von und an Hegel. 2 Teile. Leipzig 1887.

Ludwig Noack, Schelling und die Philosophie der Romantik. 2 Teile. Berlin 1859.
Adolf Prack, Goethe über Schelling: Oesterreichisch-Ungarische Revue XXXIII, 65 ff. 1905.

Georg Wehrung, Der geschichtsphilosophische Standpunkt Schleiermachers zur Zeit seiner Freundschaft mit den Romantikern. Stuttgart 1907.
Theodor Siegfried, Das romantische Prinzip in Schleiermachers Reden über die Religion. Dissertation. Berlin 1916.
Gottlieb Wienecke, Schleiermachers Gottesbegriff verglichen mit demjenigen J. G. Fichtes. Dissertation. Greifswald 1914.
Heinrich Scholz, Schleiermacher und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Dissertation. Leipzig 1913.

Dritter Abschnitt

1.

Ernst Bergmann, Die Begründung der deutschen Aesthetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier. Leipzig 1911.

Herbert Sommer, Die poetische Lehre Alexander Gottlieb Baumgartens. Dissertation. München 1911.

Robert Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Würzburg 1892.

Heinrich von Stein, Die Entstehung der Neuern Aesthetik. Stuttgart 1886.

Wolf Dohrn, Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik: Beiträge zur Aesthetik, herausgegeben von Th. Lipps und Rich. Maria Werner X. Hamburg und Leipzig 1907.

Johannes Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik. Jena 1876.

Albert Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. München 1915.

Oskar Walzel, Leben, Erleben und Dichten. Leipzig 1912.

Oskar Walzel, Die künstlerische Form des Dichtwerks. Berlin 1919.

Karl Siegel, Herder als Philosoph. Stuttgart und Berlin 1907.

Otto Harnack, Die klassische Aesthetik der Deutschen. Leipzig 1892.

Christian Gottfried Körners Gesammelte Schriften, herausgegeben von Adolf Stern. Leipzig 1881.

Bernhard Karl Engel, Schiller als Denker. Prolegomena zu Schillers philosophischen Schriften. Berlin 1908.

Berta Mugdan, Die theoretischen Grundlagen der Schillerschen Philosophie: Kantstudien 19. Berlin 1910.

W. Windelband, Schillers transzendentaler Idealismus: Festgabe der Kantstudien. Berlin 1905.

Eugen Kühnemann, Kants und Schillers Begründung der Aesthetik. München 1895.

Karl Berger, Die Entwicklung von Schillers Aesthetik. Weimar 1894.

Johannes Tiedge, Schillers Lehre über das Schöne. Leipzig o. J.

Wilhelm Bolze, Die philosophische Begründung der Aesthetik des Tragischen in Schillers Abhandlungen. Dissertation. Leipzig 1913.

Paul Geyer, Schillers ästhetisch-sittliche Weltanschauung, aus seinen philosophischen Schriften. Berlin 1896.

Julia Wernly, Prolegomena zu einem Lexikon der ästhetisch-ethischen Terminologie Friedrich Schillers: Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von O. Walzel. N. F. IV, 1909.

Else Sternberg, Die ästhetischen Gedanken Goethes in seinem Briefwechsel mit Schiller: Jahrbuch der Goethegesellschaft VI, 108 ff.

Karl Alt, Schiller und die Brüder Schlegel. Habilitationsschrift. Weimar 1904.

Otto Kittel, Wilhelm v. Humboldts geschichtliche Weltanschauung: Leipziger Studien VII, 3. Leipzig 1901.

J. Eberz, Hölderlins Nachtgesänge: Zeitschrift für vergl. Litteraturgesch. N. F. XVI, 364 ff.

Franz Zinkernagel, Die Entwicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion: Quellen und Forschungen 99. Straßburg 1907.

Hans Hartmann, Kunst und Religion bei Wackenroder, Tieck und Solger. Dissertation. Solingen 1916.

Heinrich Wölfflin, Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders: Studien zur Litteraturgeschichte, Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden. Hamburg und Leipzig 1893, S. 61 ff.

Frank Riederer, Ludwig Tiecks Beziehungen zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. Dissertation. Greifswald 1915.

Johann Schober, Johann Jacob Wilhelm Heinse. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1882.

Emil Sulger-Gebing, Wilhelm Heinse. Eine Charakteristik zu seinem 100. Todestage. München 1903.

Emil Utitz, J. J. Wilhelm Heinse und die Aesthetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Halle 1906.

Albert von Lauppert, Die Musikästhetik Wilhelm Heinses. Zugleich eine Quellenstudie zur Hildegard von Hohenthal. Dissertation. Greifswald 1912.

George Candrea, Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant. Dissertation. Straßburg 1894.

Emil Mauerhof, Schiller und Heinrich von Kleist. Zürich und Leipzig o. J.

Curt Wuest, Heinrich Zschokke, Heinrich Pestalozzi und Heinrich von Kleist. Dissertation. Chur 1910.

Spiridion Wukadinovic, Kleist-Studien. Stuttgart und Berlin 1904.

Ottokar Fischer, Kleists Guiskardproblem. Dortmund 1912.

Paul Kluckhohn, Penthesilea: Germ.-roman. Monatsschr. VI, 276 ff.

Paula Bergh, Heinrich von Kleists „Penthesilea" und das zugrunde liegende innere Erlebnis des Dichters: Edda, Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning XV, 239 ff. Kristiania 1921.

Raphael Meyer, Kommentar til Heinrich von Kleist, Das Käthchen von Heilbronn. Kobenhavn 1920.

Otto Fraude, Heinrich v. Kleists Hermannsschlacht auf der deutschen Bühne. Kiel 1919.

2.

Georg Steinhausen, Der Wandel deutschen Gefühlslebens seit dem Mittelalter. Hamburg 1895.

E. Hoffmann-Krayer, Die Entwicklung des Naturgefühls in deutscher Dichtung und Kunst: Studien zur vergl. Literaturgesch. I, 1901, 145 ff.

Friedrich Kammerer, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. Berlin 1909.

Ernst Albert, Das Naturgefühl L. H. Chr. Höltys und seine Stellung in der Entwicklung des Naturgefühls innerhalb der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Schriften d. lit. Ges. Bonn, herausgegeben von Berth. Litzmann VIII, Dortmund 1910.

Lothar Böhme, Die Landschaft in den Werken Hölderlins u. Jean Pauls. Leipzig 1908.

Anton Marty, Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes. Wien 1879.

Ottokar Fischer, Ueber Verbindung von Farbe und Klang. Eine literar-psychologische Untersuchung: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, herausgegeben von M. Dessoir II, 501 ff.

Ludwig Frank, Statistische Untersuchungen über die Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethe's. Dissertation. Gießen 1909.

Walter Steinert, Ludwig Tieck und das Farbenempfinden in der romantischen Dichtung. Dortmund 1910.

Ferdinand Josef Schneider, Jean Pauls Jugend. Berlin 1905.

Richard Rohde, Jean Pauls Titan. Berlin 1920.

Josef Müller, Jean Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart. München 1894.

3.

Max Pulver, Romantische Ironie und romantische Komödie. Dissertation. St. Gallen 1912.

4.

Georg Dehio, Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte: Kunsthistorische Aufsätze. München und Berlin 1914, S. 61 ff.

Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel 1917.

Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913.

H. Thode, Das Wesen der deutschen bildenden Kunst: A. N. und G. 585. Leipzig und Berlin 1918.

Friedrich Haack, Die Deutschromantiker in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Erlangen und Leipzig 1901.

Emil Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst: Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte III. München 1897.

Otto Fiebiger, Johann Friedrich August Tischbein und August Wilhelm Schlegel: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Lit. und Kunst 76, 302 ff. und 332 ff.

Ulrich Christoffel, Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs. Basel 1918.

Carl Ludwig Fernow, Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1806.

Karl Simon, Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800. Leipzig 1914.

Uhde Bernays, Philipp Otto Runge und Klopstock: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1910, S. 252 ff.

Siegfried Krebs, Phil. Otto Runge u. Ludwig Tieck. Dissertation. Freiburg i. B. 1909.

Wolfgang Roch, Philipp Otto Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 111, Straßburg 1909.

Ulrich Christoffel, Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. München 1920.

Käthe Brodnitz, Nazarener und Romantiker. Eine Studie zu Friedrich Overbeck: Kunstgesch. Studien II. Berlin 1914.

Alfred Kuhn, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Berlin 1921.

Hugo von Kleinmayr, Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 147. Straßburg 1912.

Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. 2 Teile. Leipzig 1865.

Caspar David Friedrich, Die romantische Landschaft. Herausgegeben von Otto Fischer. Stuttgart 1922.

Andreas Aubert, Caspar David Friedrich „Gott, Freiheit, Vaterland". Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben von G. J. Kern. Uebersetzt von Luise Wolf. Berlin 1915.

Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München 1899.

Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907.

5.

Arrey von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig 1878.

Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges. 2. Auflage. Stuttgart-Berlin 1921.

Hermann v. d. Pfordten, Deutsche Musik. Leipzig 1920.

Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Zürich und Leipzig 1915.

Hermann Abert, Goethe und die Musik: Musikalische Volksbücher, herausgegeben von Ad. Spemann. Stuttgart 1922.

Hans Joachim Moser, Goethe und die musikalische Akustik: Festschrift für Rochus Frhr. von Liliencron, Leipzig 1910, S. 145 ff.

Hans Knudsen, Schiller und die Musik. Dissertation. Greifswald 1908.
Werner Buddecke, Schellings Metaphysik der Musik. Dissertation. Jena 1914.
Willibald Nagel, Ueber das Romantische in der deutschen Musik: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1905, S. 37 ff.
Ernst Glöckner, Studien zur romantischen Psychologie der Musik. Dissertation. München 1909.
E. Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland: A. N. u. G. 239. Leipzig und Berlin 1921.
Martin Ehrenhaus, Die Operndichtung der deutschen Romantik: Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgegeben v. Max Koch und Gregor Sarrazin 29. Breslau 1911.
E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften, herausgegeben von Edgar Istel. Stuttgart 1906.
Carl Maria v. Weber, Sämtliche Schriften, krit. Ausg. besorgt v. Georg Kaiser. Berlin und Leipzig 1908.
Philipp Spitta, Carl Maria von Weber: Zur Musik, sechszehn Aufsätze S. 267 ff. Berlin 1892.
Friedrich Kerst, Die Erinnerungen an Beethoven. 2 Bde. Stuttgart o. J.
Franz Liszt, Gesammelte Schriften IV— VI. Herausgegeben von L. Ramann. Leipzig 1882—1883.
Richard Wagner, Mein Leben. 2 Bde. München 1911.
Paul Moos, Richard Wagner als Aesthetiker. Berlin und Leipzig 1906.

Die Bücher der Hauskultur: Literaturgeschichte

★

Deutsche Literaturgeschichte

Von Dr. Karl Storck

9. vermehrte und verbesserte Auflage

Eine kurzgefaßte unparteiische Geschichte der gesamten deutschen Literatur unter besonderer Berücksichtigung auch der neuesten Zeit

670 Seiten. In schönem Halbleinenband

„Ohne unsere alte Zeit, den Beginn unserer geistigen Entwicklung und die große Zeit des 18. und 19. Jahrhunderts zu vernachlässigen, findet sie Raum (beinahe 300 S.) für „die neueste Zeit", der andere einschlägige Werke meist allzuwenig geben. Nicht engherzig, nicht auf eine Richtung – weder eine alte noch eine neue – eingeschworen, führt es mit feinem, sicheren Urteil durch Hochzeit und Niedergang deutschen Wesens, lehrt Selbsterkenntnis, läßt uns Befremdliches im Rahmen der Entwicklung verstehen und gibt uns im Schlußwort eine feste Hoffnung dafür, daß infolge der erschütternden, aufrüttelnden Erlebnisse der letzten Jahre eigne Art, deutsche Art unsere Kunst wieder erfüllen werde."
Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins.

★

Hölderlins Lyrik

Von Professor Dr. Emil Lehmann

Ein Buch hingebungsvollster Erläuterungskunst und angespanntester Einfühlung.

Es führt zu ganz neuen Zusammenhängen und damit zu einer vertieften Bedeutung des Hölderlinschen Lebenswerkes für unsere Zeit

„Das Buch ist eine meisterhafte Leistung feiner Interpretation, in Empfänglichkeit für des Dichters Stimmungen, in der Fähigkeit des Zusammenschauens. Überall dringt warme Empfindung für den Dichter durch, die nicht schulmeistert, nicht wertet, sondern versteht und aus der Analyse aufbaut..."
Hannoverscher Kurier

Preise durch Ihre Buchhandlung

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung · Stuttgart

Die Bücher der Hauskultur: Musikgeschichte

*

Geschichte der Musik

Von Dr. Karl Storck

5. Auflage

mit Bildnissen berühmter

Musiker und dem Porträt des Verfassers

Eine streng sachliche und doch liebevoll begeisterte Schilderung der Musikentwicklung.
Ein wertvolles, auf sicherer kultur- und literaturgeschichtlicher
Grundlage beruhendes Werk.
992 Seiten. 2 Bände gebunden

„Storck ist Musikwissenschaftler und kennt alle Interessen und Ergebnisse des Faches, aber er hüllt es diskret und ohne Pedanterie in die Warmherzigkeit, mit der er seinen Stoff behandelt. Das Methodische, in dem Geschichtliches gefühlt und verbunden wird, greift zu einem weiten Horizont, es nähert sich der universalen Umspurung Lamprechts, die für die Musik und ihre fortschreitende Entwicklung längst eine Notwendigkeit, vor allem auch eine retrospektive Notwendigkeit geworden ist ... Liebe und Unvoreingenommenheit führen die Feder. Probleme wie Mahler und Busoni und manche ästhetischen Spekulationen der Zeit sind mit Distinktion und Einfühlungsvermögen in Zusammenhänge und Individualismen behandelt. Man kann von einem Standard-Werk der Gattung reden, das sich in die Bedürfnisse und Formen der Geschichtsschreibung mitschaffend einfügt."
Musikalischer Kurier, Wien

*

Die Musik der Gegenwart

Von Dr. Karl Storck

2. umgearbeitete Auflage. Mit Bildnissen berühmter Musiker
(Sonderabdruck aus der Geschichte der Musik)
Ein Buch voller Liebe und Unvoreingenommenheit
Ein Standard-Werk seiner Art
In feinem Halbleinenband

„Es ist immer eine Freude, Büchern zu begegnen, deren Gedanken mit den eigenen übereinstimmen und ein lebhaftes Echo in einem wachrufen. So geht es mir mit den Schriften des rühmlichst bekannten Kunstschriftstellers Dr. Storck. Musikern und Kunstliebhabern sei die „Musik der Gegenwart" angelegentlichst empfohlen. Das Eindringen in dies Buch wird dem Nicht-Musiker zum besseren Verstehen in Dingen der Kunst verhelfen, dem Musiker aber reiche Anregung und Richtlinien geben für das eigene Einstellen in Kunstfragen. Dr. Storcks Anschauungen über Kunst gehen von höchster geistiger Warte aus. Die Aufgaben der Kunst sah er mit klarem weitblickenden Auge und ihre ethischen Ziele ließ er auf keinem Gebiet der Kunst außer acht. Das Buch, das Bildnisse großer zeitgenössischer Musiker enthält, sollte in weiten Kreisen Verbreitung finden."
Karlsruher Zeitung.

Preise durch Ihre Buchhandlung

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung · Stuttgart

Die Bücher der Hauskultur: Kulturgeschichte

★

Die Deutsche Selbstbiographie

Beschreibungen des eigenen Lebens

Memoiren · Tagebücher

Von Dr. Th. Klaiber

In feinstem Einband

„Es gibt Bücher, bei deren Empfehlung man um die gräßlich banale Wendung, ihr Erscheinen „fülle eine Lücke aus", einfach nicht herumkommt. Bücher, hoch willkommen, weil sie so unmittelbar fördern, daß man sich dem Verfasser zu ganz persönlichem Dank verpflichtet fühlt. Ein solches Buch ist „Die Deutsche Selbstbiographie" von Dr. Th. Klaiber ... Klaibers Buch führt zur tiefsten Lektüre und zum besten Wissen heran, an den Menschen." Basler Nachrichten

★

Geschichte des Unterganges der antiken Welt

Von Professor Dr. Otto Seeck

6 Textbücher mit 6 Anmerkungsbänden

Entwicklungsgeschichte des Christentums

(Sonderabdruck aus obigem Werk)

„Die großen Vorzüge des Seeckschen Werkes: lebendige, scharf pointierte Darstellung, geschickte, mit Satire gewürzte Charakterisierung der führenden politischen Persönlichkeiten, kluge Auswahl von überlieferten Anekdoten zur Zeichnung des Milieus. Es war wahrlich keine leichte Aufgabe, diese wirren Zeiten und die sich miteinander verschlingende Geschichte des West- und Ostreichs so lebendig zu machen, daß wir sie mitzuerleben glauben. Wie amüsant sind, um nur einiges hervorzuheben, die Bilder der energischen Kaiserschwester Pulcheria und ihres schwächlichen Bruders Theodosius II. gezeichnet. Und dann wieder die prachtvollen Porträts des tapferen Römer Aetius und des wilden, durch kein Lächeln seine finstere Würde preisgebenden Attila! Mit welcher Kunst hat Seeck auch die römische Rechtsentwicklung darzustellen gewußt, die Entstehung des Korpus juris, das eine Plage für die Gerichte sein mußte und es bis in die neueste Zeit geblieben ist." Theologie der Gegenwart

★

Soeben erschien:

Geschichts-Tafeln

Von Professor Dr. August Elfes

Von der ältesten Vorzeit beginnend bis zur Jetztzeit

Etwa 100 Seiten in Groß-Quartformat

Eine Übersicht über die gesamte Welt- und Kulturgeschichte in tabellarischer Form. Mit einem Blick kann gleichzeitig festgestellt werden, was in den einzelnen Ländern während einer bestimmten Epoche auf sämtlichen Gebieten der Welt, insbesondere Kulturgeschichte, sich zutrug, wie man ebenso sämtliche Ereignisse eines bestimmten Wissenschaftsgebietes in allen Ländern innerhalb eines bestimmten Zeitraumes sofort findet. Ein wertvolles Hilfsmittel für den Forscher wie für den interessierten Laien! Darüber hinaus ermöglicht diese Art der Zusammenstellung einen leichten Einblick in die Zusammenhänge der Welt- und Kulturgeschichte aller Zeiten und Länder.

Preise durch Ihre Buchhandlung

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung · Stuttgart

LG.H Stefansky, Georg
S816w Das Wesen der deutsc

DATE.	NAM
Nov 18/57	J Duga